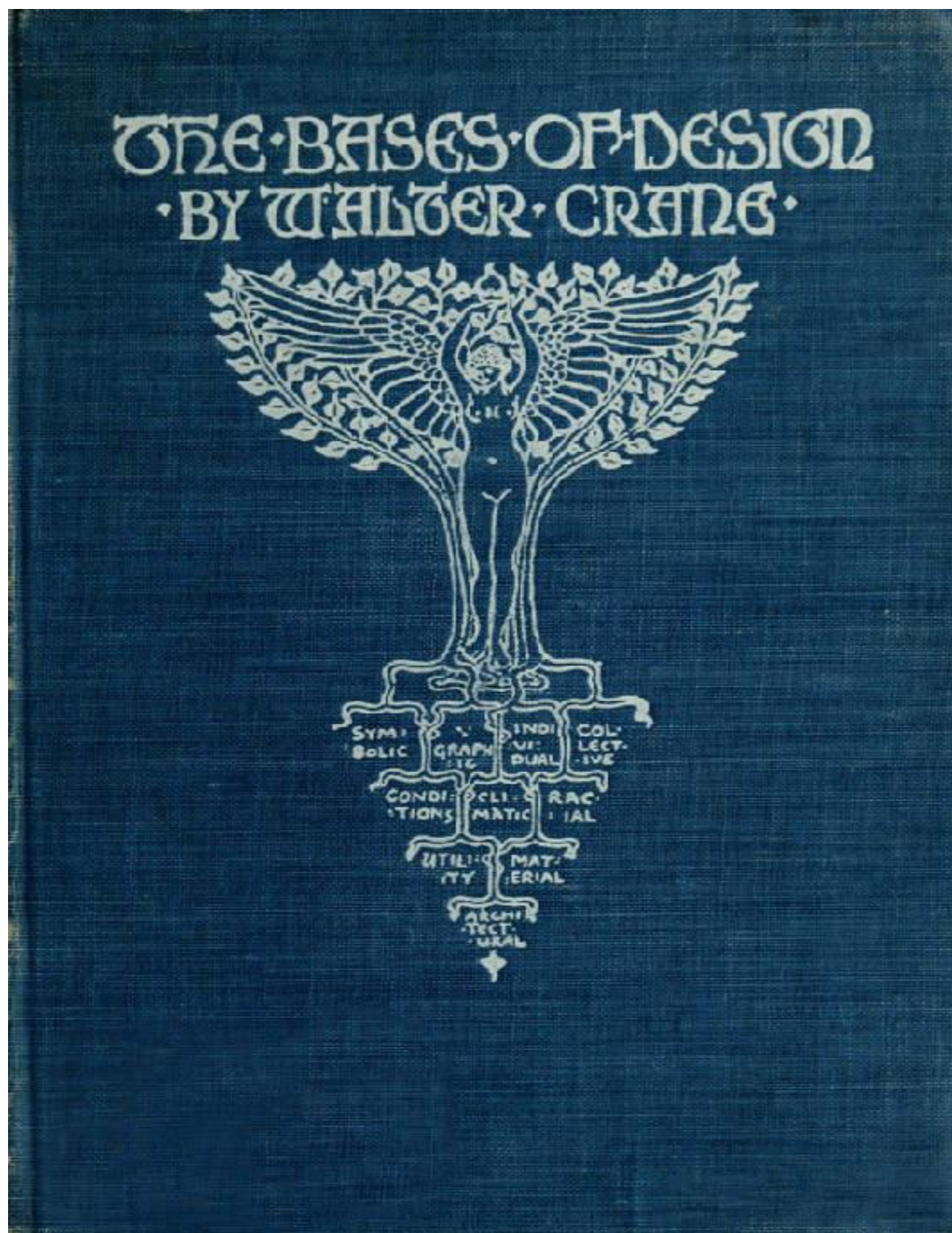


Основы дизайна

Уолтер Крейн



Содержание

[ОСНОВЫ ДИЗАЙНА](#)

[ПРЕДИСЛОВИЕ](#)

[ПРИМЕЧАНИЕ АВТОРА К НАСТОЯЩЕМУ ИЗДАНИЮ](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[ГЛАВА I. АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСНОВЫ](#)

[ГЛАВА II. — О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ОСНОВЕ И ЕЕ ВЛИЯНИИ](#)

[ГЛАВА III. — О ВЛИЯНИИ МАТЕРИАЛА И МЕТОДА](#)

[ГЛАВА IV. О ВЛИЯНИИ УСЛОВИЙ НА ПРОЕКТИРОВАНИЕ](#)

[ГЛАВА V. — О КЛИМАТИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ НА ДИЗАЙН — ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ В ОТНОШЕНИИ ЦВЕТА И УЗОРА](#)

[ГЛАВА VI. — О ВЛИЯНИИ РАСЫ НА ДИЗАЙН](#)

[ГЛАВА VII. — О СИМВОЛИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ ИЛИ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОМ ЭЛЕМЕНТЕ В ДИЗАЙНЕ](#)

[ГЛАВА VIII. ГРАФИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ ИЛИ НАТУРАЛИЗМ В ДИЗАЙНЕ](#)

[ГЛАВА IX. — ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ НА ДИЗАЙН](#)

[ГЛАВА X. — О КОЛЛЕКТИВНОМ ВЛИЯНИИ](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[СНОСКИ](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта «Гутенберг» «Основы дизайна»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Основы дизайна

Автор: Уолтер Крейн

Дата выпуска: 13 января 2015 г. [электронная книга № 47967]
Последнее обновление: 24 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Крисом Керноу, Уэйном Хаммондом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ОСНОВЫ ДИЗАЙНА» ***

ОСНОВЫ ДИЗАЙНА

THE BASES OF DESIGN BY WALTER CRANE



LONDON
GEORGE BELL AND SONS
1902

Первое издание, средний формат 8vo, 1898 г.
Второе издание, формат Crown 8vo, 1902 г.

CHISWICK PRESS: CHARLES WHITTINGHAM AND CO.
TOOKS COURT, CHANCERY LANE, LONDON.

✿ ЧАРЛЗУ РОУЛИ, ДЖ.П., ПРЕДСЕДАТЕЛЮ МАНЧЕСТЕРСКОЙ МУНИЦИПАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ, ЧЬЕЙ ЭНЕРГИИ, СИМПАТИИ И ЭНТУЗИАЗМУ КОТОРЫХ ШКОЛА, В СВОЕМ НОВОМ РАЗВИТИИ, ОБЯЗАНА ТАК МНОГО, И МОИМ БЫВШИМ КОЛЛЕГАМ ИЗ ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОГО СОСТАВА, А ТАКЖЕ ВСЕМ СТУДЕНТАМ, Я ПОСВЯЩАЮ ЭТУ КНИГУ. ✿

ПРЕДИСЛОВИЕ

Содержание следующих глав первоначально составляло серию лекций, прочитанных студентам Манчестерской муниципальной школы искусств во время моего пребывания на посту директора по дизайну в этом учебном заведении.

Область, охватываемая этим материалом, очень обширна, и я осознаю, что многие ветви моего предмета затронуты лишь поверхностно, а другие рассмотрены очень элементарно. Каждая глава, по сути, могла бы быть расширена до объема целого тома под такими далеко идущими заголовками, чтобы каждому разделу было уделено достаточное внимание.

Однако моей главной целью было проследить жизненные артерии и нервы взаимосвязей в искусстве дизайна, которые, подобно соку из центрального ствола, берущего начало из связанных и коллективных корней, из общей почвы, поддерживают и объединяют в одно органическое целое живое дерево.

В эпоху, когда вследствие определенных экономических причин — главной из которых является коммерческая конкуренция — наблюдается тенденция к специализации каждой отрасли дизайна, которая таким образом изолируется от остальных, я считаю чрезвычайно важным помнить о реальной фундаментальной связи и существенном единстве искусства: и хотя мы, как студенты и художники, на практике можем быть нацелены на сбор плодов с той конкретной ветви, которую мы хотим сделать своей, мы никогда не должны быть невосприимчивыми к ее связи с другими ветвями, ее зависимости от главного ствола и источника ее жизни у корней.

В противном случае, я думаю, мы рискуем стать механическими в своей работе или слишком узко техническими, в то время как в результате такой узости взглядов искусство эпохи, в которое вносит свой вклад каждый человек, демонстрирует недостаток как творческой гармонии, так и технической связи с самим собой, когда единство эффекта и цели особенно важно, как в дизайне и декорировании как общественных, так и частных зданий, не говоря уже о более широком значении искусства как наиболее постоянной записи жизни и идеалов народа.

Мои иллюстрации взяты из многих источников и в значительной степени состоят из тех, которые первоначально использовались для лекций, только вместо грубых набросков углем, сделанных в то время, были выполнены тщательные рисунки пером по многим темам в дополнение к фотографиям и другим авторитетным источникам.

Следует отметить, что я свободно использовал как линейные, так и тональные блоки в тексте и по всей книге, хотя я выступаю за использование линейных рисунков только с шрифтом в книгах, где целью является полнота органичного орнаментального характера. Однако такая книга, как эта, скорее являющаяся инструментом или вспомогательным средством для мастерской дизайнера, вряд ли может рассматриваться с этой точки зрения. Схема работы, которая требует сбора столь многочисленных и разнообразных иллюстраций, столь же разнообразных по масштабу, тематике и обработке, как и исторические периоды, которые они представляют, сама по себе исключает возможность последовательной декоративной обработки, и было признано необходимым воспроизвести многие из

иллюстраций в их первоначальном виде в виде крупномасштабных рисунков на коричневой бумаге « » с белыми штрихами, а также с фотографий, которые неизбежно печатаются в виде тоновых блоков.

Я должен поблагодарить г-на Глисона Уайта за его ценную помощь во многих отношениях, а также за получение разрешения от различных владельцев авторских прав на использование фотографий и других иллюстраций, а также издателей, которые в некоторых случаях разрешили мне использовать блоки — г-на Джорджа Аллена за страницу из «Королевы фей»; господам Брэдбери, Агню и Ко за использование рисунков из «Punch»; и господам Дж. С. Вирту и Ко за использование фотографий ковроткачества и стеклодувного дела, которые были специально сделаны для «The Art Journal». Я также благодарен г-ну Метфорду Уорнеру (Messrs. Jeffrey and Co.) за использование его фотолитографий моих дизайнов обоев, выпущенных его фирмой; г-ну Р. Фене Спирсу за использование его эскиза железной балюстрады из Ротенбурга; г-ну Т. Дж. Кобден-Сандерсону за фотографии двух его недавних переплетов книг; исполнителям завещания покойного преподобного У. Х. Крини за разрешение воспроизвести две иллюстрации из его книги «Monumental Brasses on the Continent of Europe» (в настоящее время изданной г-ном Б. Т. Бэтсфордом); также г-ну Гарольду Ратбоуну, который любезно разрешил мне воспроизвести карикатуры Форда Мадокса Брауна, находящиеся в его владении; г-ну Дж. Сильвестру Спарроу за практические заметки о росписи стекла; и г-ну Эмери Уокеру за помощь в подготовке книги.

УОЛТЕР КРЕЙН.

Кенсингтон,
ноябрь 1897 года.

ПРИМЕЧАНИЕ АВТОРА К НАСТОЯЩЕМУ ИЗДАНИЮ

ПЕРЕИЗДАНИЕ книги «Основы дизайна» дает мне возможность исправить несколько ошибок, которые непреднамеренно проникли в первое издание, а также добавить кое-где несколько слов.

Я смею надеяться, что в нынешнем виде книга окажется более полезной и доступной для студентов.

УОЛТЕР КРЕЙН.

КЕНСИНГТОН,
ноябрь 1901 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА	СТРАНИЦА
I АРХИТЕКТУРНАЯ ОСНОВА	<u>1</u>
II КОММУНАЛЬНОЙ БАЗЫ И ВЛИЯНИЯ	<u>48</u>
III О ВЛИЯНИИ МАТЕРИАЛА И МЕТОДА	<u>91</u>
IV О ВЛИЯНИИ УСЛОВИЙ В ДИЗАЙНЕ	<u>123</u>
V О ВЛИЯНИИ КЛИМАТИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ НА ДИЗАЙН — ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ В ОТНОШЕНИИ ЦВЕТА И УЗОРА	<u>160</u>
VI РАСОВОЕ ВЛИЯНИЕ НА ДИЗАЙН	<u>191</u>
VII СИМВОЛИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ ИЛИ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ДИЗАЙНЕ	<u>222</u>
VIII О ГРАФИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ ИЛИ НАТУРАЛИЗМЕ В ДИЗАЙНЕ	<u>259</u>
IX О ВЛИЯНИИ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В ДИЗАЙНЕ	<u>302</u>
X КОЛЛЕКТИВНОЕ ВЛИЯНИЕ В ДИЗАЙНЕ	<u>350</u>

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СТРАНИЦА

Три типичные конструктивные формы в архитектуре — перемычка, круглая арка, остроконечная арка.	<u>5</u>
Ворота Микен.	<u>6</u>
Имитация деревянной конструкции в каменной гробнице в Ликии.	<u>7</u>
Декоративные линии на фризе Парфенона.	<u>8</u>
Метопы Парфенона, показывающие соотношение и пропорции рельефных масс по отношению к основанию.	<u>9</u>
Парфенон.	<u>11</u>
Парфенон — восточный фронтон, эскизы, показывающие соотношение линий скульптуры и угла фронтона.	<u>12</u>
Парфенон — фасад, показывающий часть фронтона, фриза и колонн.	<u>13</u>
Архитектурное влияние на дизайн небольших аксессуаров (греческий).	<u>15</u>
Разрез Колизея.	<u>17</u>
Развешивание праздничной гирлянды — Визит Бахуса к Икарию.	<u>18</u>
Арка Константина.	<u>19</u>
Мозаика, церковь Святого Аполлинария в Класе, Равенна.	<u>21</u>
Часть интерьера купола собора Святого Марка, Венеция.	<u>23</u>
Мозаика императрицы Феодоры, церковь Святого Витале.	<u>24</u>
Башня Ансельма, Кентерберии.	<u>27</u>
Переходная аркада, южный трансепт, Кентерберии.	<u>28</u>
Типичные формы арок.	<u>30</u>

(Типичные формы готической геометрической листа).	<u>30</u>
Вестминстерское аббатство: неф, вид на восток.	<u>31</u>
Уэллский собор, западный фасад.	<u>33</u>
Вестминстерское аббатство, ажурная решетка в часовне Генриха VII.	<u>35</u>
Пять сестер Йорка.	<u>37</u>
Детали гробницы, церковь Уинчелси (1303 г.).	<u>38</u>
Гробница XIV века с балдахином, церковь Уинчелси.	<u>39</u>
Кованые перила, собор Уэллса.	<u>40</u>
Кресло с балдахином и сервант, Франция, XV век.	<u>41</u>
Резные концы скамейки, церковь Деннингтон, Саффолк.	<u>42</u>
Брокатная завеса из картины «Благовещение» Мемлинга.	<u>43</u>
Собор Святого Давида.	<u>44</u>
Гармоничное сочетание структурных линий разных эпох, Кентерберийский собор.	<u>45</u>
Маты.	<u>49</u>
Примитивный рогожевый коврик.	<u>50</u>
Ассирийская граница.	<u>50</u>
Ассирийская эмалированная плитка.	<u>51</u>
Греческий орнамент «Антемион».	<u>52</u>

Плетеный забор.	52
Древний орнамент «Волюта».	53
Типы украшений, полученных от плетения.	54
Фриз храма Сивиллы в Тиволи.	55
Ярмо волов, Каррара.	55
Баржеборд, Игтам-Моут-Хаус.	57
Типы фронтонов.	57
Хэйзелфорд-Холл, Дербишир.	59
Принцип работы капельницы.	60
Башни Сан-Джиминьяно.	61
Башня Палаццо Веккьо, Флоренция.	63
Башня с угловой башенкой, церковь Аксмут, Девон.	64
Дымоходы из тесаного кирпича, монастырь Ли, Эссекс.	65
Кирпичная дымовая труба, замок Фрамлингем.	66
Чугунная подставка для дров, больница Св. Николая, Кентербери.	67
Чугунная решетка, Брюгге.	68
Камин с кованым краном, Черч-Фарм, Хемпстед, Эссекс.	69
Подсвечники.	71

Латунная люстра, Германия, XVII век.	74
Детали вышеуказанного.	75
Лампы, подсвечники и щипцы для гашения свечей.	77
Сосуды для питья и т. д.	81
Немецкие пивные кружки.	82
Итальянские фляги и бутылки.	83
Кувшин из Ротенбурга.	87
Украшение тарелок и блюд.	87
Типичные пограничные системы.	89
Постоянные планы узоров, прямоугольная основа.	89
Консоль, XIV век, церковь Деннингтон, Саффолк.	92
Miserere, собор Святого Давида.	93, 94
Скандинавский глиняный сосуд.	95
Современный египетский глиняный сосуд.	97
Бронзовая статуя Людовика XV работы Бушардона, демонстрирующая внутреннюю железную конструкцию и сердечник.	99
То же самое, с изображением распределения каналов и вентиляционных отверстий.	101
Кованые ворота, Св. Лаврентий, Нюрнберг.	103
Кованые щитки, щипцы, подставка для дров и лопатка, Брюгге.	103

Кованая алтарная перегородка, церковь Св. Томаса, Солсбери.	<u>104</u>
Кованая балюстрада, Ротенбург, по эскизу Р. Фене Спирса.	<u>105</u>
Женщина за ручным ткацким станком, из книги Эразма «Похвала глупости» (1676).	<u>107</u>
Схемы, иллюстрирующие принцип работы ткацкого станка.	<u>107</u>
Персидский ковер, Южный Кенсингтонский музей.	<u>109</u>
Вышивка.	<u>114</u>
Факсимиле страницы из «Buch von den Sieben Todsünden» (Аугсбург, 1474).	<u>117</u>
Ганс Балдунг Грюн, факсимиле страницы из «Hortulus Animæ» (Страсбург, 1511).	<u>118</u>
Уильям Блейк, «Колыбельная песня».	<u>120</u>
Обои для потолка. Дизайн Уолтера Крейна.	<u>124, 125, 126</u>
Обои с повторяющимся узором. Дизайн Уолтера Крейна.	<u>127</u>
Планы узоров и мотивы, определяемые условиями положения и назначения.	<u>129</u>
Мотив пола, эскиз дизайна для инкрустации дерева, автор Уолтер Крейн.	<u>130</u>
Обои с повторяющимся рисунком. Дизайн Уолтера Крейна.	<u>132, 134</u>
Планы страниц, показывающие различные варианты расположения текста и украшений.	<u>137</u>
Страница из книги «The Glittering Plain» (Kelmscott Press).	<u>139</u>
Страница из книги Спенсера «Королева фей» (Walter Crane).	<u>140</u>
Стекло XIII века из Сент-Шапель, Париж (Музей Южного Кенсингтона).	<u>142, 143, 145</u>

Стекло XVI века из часовни Винчестерского колледжа (Музей Южного Кенсингтона).	<u>147</u>
Стекло XIII века, гризайль, Солсберийский собор.	<u>151</u>
Эскизы для витражей с изображением свинцового дизайна, автор Форд Мадокс Браун.	<u>152, 153</u>
Современное стекло, разработанное и выполненное Дж. С. Спарроу.	<u>157</u>
Колокольня собора Св. Якова, Пистойя.	<u>165</u>
Примитивный египетский дом, по мотивам Виолле-ле-Дюка.	<u>168</u>
Колонна из храма в Луксоре.	<u>169</u>
Персидская столица, под влиянием примитивного деревянного строительства.	<u>170</u>
Столица Лотоса, Фила.	<u>171</u>
Фриз из цветных и глазурованных кирпичей, дворец в Сузах (из репродукции в Южном Кенсингтонском музее), нарисованный У. Клеобури.	<u>173</u>
Священный ковер мечети в Ардебиле (Южный Кенсингтонский музей).	<u>177</u>
Арабское окно из Каира (Южный Кенсингтонский музей), нарисовано У. Клеобури.	<u>181</u>
Решетчатое окно из мечети дворца Ахмедабада.	<u>183</u>
Часть Альгамбры, нарисованная Гюставом Доре.	<u>187</u>
Старый дом в Турнове, датированный 1816 годом.	<u>188</u>
Улица в Эгере.	<u>189</u>
Египетские иероглифы, гробница Бени Хасана (XIX династия).	<u>195</u>
Алтарь с подношениями, египетская настенная роспись, Фивы.	<u>196</u>

Египетская настенная роспись (Британский музей).	197
Ассирийское дерево жизни.	198
Ассирийские барельефы (Британский музей).	199 , 200 , 201
Ассур Бени Пал, ассирийские львы из Британского музея.	203
Лев, смоделированный Альфредом Стивенсом и отлитый из железа.	205
Греческая стела или надгробная плита.	206
Индийский ореол пламени или нимб.	207
Персидские гранатовые формы, с ковра из козьей шерсти (Музей Южного Кенсингтона).	208
Кельтский узор, с креста в Кэмпбелтауне, Аргайлшир.	209
Типичные орнаментальные формы в персидских, индийских и китайских узорах.	211
Арабская резной и инкрустированный амвон XIV века, Каир (Музей Южного Кенсингтона), нарисованный У. Клеобури.	213 , 215
Панель из резного и инкрустированного дерева из мечети Тулун в Каире, XIV или XV век, сарацинский стиль.	217
(<i>Филфот</i> или <i>саувастика</i> (и ее использование в орнаменте).	224
Примитивные символы, солнце, огонь, вода.	224
Полинезийский резной орнамент с весла с острова Херви.	225
Полинезийский орнамент — эволюция зигзага.	227
Индуистский символ Вселенной.	229
Примеры египетской символики.	231

Иль Нило (Ватикан, Рим).	235
Венера и Парис — яблоки Гесперид (из рельефа в Уилтон-Хаусе).	237
Христианский символ: пьющие олени (Мавзолей Галлы Плацидии, Равенна).	240
Христианский символ: павлины и виноградная лоза (саркофаг, церковь Святого Аполлинария в Класе, Равенна).	241
Фра Анджелико, Ангел (Уффици, Флоренция).	242 , 243
Орканья, Демоны из «Триумфа смерти», фреска (Кампо Санто, Пиза).	245
Сражение короля с грифоном (Древнеперсидская скульптура, Персеполь).	247
Типичные формы щитов и геральдическое изображение.	249
Сицилийская шелковая ткань, XII век (Музей Южного Кенсингтона).	251
Эмблемы Альчати, разработанные Соломоном Бернардом, <i>Ex Bello Pax</i> , Фортуна, Амбиция, Avarice.	253 , 254 , 255 , 256
Доисторическое графическое искусство пещерных людей.	260 , 261
Египетское изображение птиц (с расписных саркофагов, Британский музей).	264
Охотник на птиц, настенная роспись, XIX династия (Британский музей).	265
(Японское графическое искусство (из «Сто птиц Бари»)).	266 , 267
Египетский писец, портретная статуэтка, V или VI династия (Лувр).	269
Скульптурный фриз, обнаруженный на Форуме в 1872 году.	271
Собор в Осерре, скульптура XIII века.	272
Амьенский собор, скульптура XIV века.	273

Статуя святой Марты (Сен-Урбен, Труа).	275
Мемлинг, «Избавление святого Петра» (Бревиарий Гримани).	276
Мемлинг, «Давид помещает Ковчег в скинию» (Бревиарий Гримани).	277
Альбрехт Дюрер, «Апокалипсис».	279
Альбрехт Дюрер, «Портрет Эразма» (1526).	280
Альбрехт Дюрер, «Пушка» (1513).	281
(Альбрехт Дюрер, Снятие с креста («Малая страсть»)).	283
Ганс Бургмайр, «Группа рыцарей» из «Триумфов Максимилиана».	284
Рогатый мак, из книги Фуксиуса «De Historia Stirpium» (1542).	287
Рисунок японского растения.	288, 289
Медная плита с изображением Йориса де Мунтера и его жены (Брюгге, 1439 г.).	291
Медная плита короля Эрика Менведа и королевы Ингеборг Датской (Рингстед, 1319 г.).	293
Чарльз Кин, рисунок из журнала «Punch».	295
Линли Сэмборн, рисунок из журнала «Punch».	297
(Фил Мэй, рисунок из журнала «Punch»).	299
Симоне Мемми, фреска с портретом Чимабуэ и его современников (С. М. Новелла, Флоренция).	307
Джотто, портрет Данте (Преторианский дворец, Флоренция).	309
Джотто, фрески (Капелла Арена, Падуя).	310, 311

Джотто, фрески (Ассизи).	312, 313
Никколо Пизано, Кафедра (Баптистерий, Пиза).	315
Орканья, «Триумф смерти», фреска (Кампо Санто, Пиза).	317
Беноццо Гоццолли, фрески (капелла Риккарди, Флоренция).	318, 319, 320, 321
Боттичелли, фрагмент из «Поклонение волхвов» (Уффици, Флоренция).	323
Боттичелли, «Первая весна» (Академия, Флоренция).	325
Мантенья, бронзовый памятник (С. Андреа, Мантуя).	327
Мантенья, «Триумф Юлия Цезаря», по гравюре на дереве Андреа Андреани.	331
Леонардо да Винчи, «Тайная вечеря» (Милан).	335
Леонардо да Винчи, Эскиз головы Христа.	337
Бюст Микеланджело (С. Кроче, Флоренция).	339
(Микеланджело, потолок Сикстинской капеллы («Сотворение человека»)).	341
Микеланджело, потолок Сикстинской капеллы.	343
Микеланджело, Дельфийская сивилла (Сикстинская капелла).	345
Микеланджело, Гробница Джулиано де Медичи (Флоренция).	346
Микеланджело, Гробница Лоренцо де Медичи (Флоренция).	347
Естественные вариации в повторении орнаментальных форм — дети начальной школы рисуют на доске, Филадельфия.	356, 357
Ткачество ковров Аксминстер.	361

Ткачество гобеленовых ковров.	362
Интерьер мастерской Этьена Делона, Париж, 1576 г.	364
Выдувание стекла.	366
Интерьер типографии, XVI век, из книги Йоста Аммана.	367
Переплеты с золотым тиснением, автор Т. Дж. Кобден-Сандерсон.	370, 371

ОСНОВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ

ГЛАВА I. — АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСНОВЫ

Когда мы приступаем к изучению дизайна, с какой бы точки зрения ни подходили к этому вопросу и каковы бы ни были наши конечные цели и задачи, мы не можем не быть впечатлены огромным разнообразием и бесконечной сложностью форм, которые охватывает термин «дизайн» в его самом широком и полном смысле.

От простейшего линейного узора или наскальных рисунков первобытного человека до великолепнейших достижений в области настенной росписи итальянского Возрождения — или, скажем, от травяной циновки первого плетельщика до тончайшего персидского ковра: или от Стоунхенджа до Солсберийского собора — диапазон огромен, и если бы мы попытались шаг за шагом проследить истинную связь между разнообразными и многочисленными характеристиками, которые предполагают такие контрасты, мы бы проследили ход развития человеческой мысли и самой истории.

Когда мы стоим в изумлении в этом лабиринте — этом очаровательном и прекрасном лесу человеческого творчества, который представляет история искусства, — мы можем довольствоваться созерцанием красоты отдельных форм и просто наслаждаться, как дети, красотой деревьев и цветов, собирая их здесь и там наугад и отбрасывая в сторону, когда устаем, не задумываясь об их истинном значении.

Однако, если мы хотим найти какой-то ключ к лабиринту — что-то, что хотя бы частично объяснит его, что-то, что даст нам ключ к взаимосвязи этих многообразных форм и позволит нам расположить их в гармоничном порядке и связности, мы вскоре спросим:

(1) Как и откуда они получили свои основные характеристики?

(2) На какой основе они были построены? и

(3) Какие были основные факторы, которые определяли и по-прежнему определяют их разнообразие?

Попробуем ответить на эти вопросы, поскольку, я полагаю, даже если мы закончим так же, как и начали, с вопросов, то в ходе этого исследования, благодаря изучению, сравнению и тщательному наблюдению, мы сможем значительно прояснить наш путь и найти многое, что поможет нам как отдельным студентам и практикующим работникам в области искусства.

(1) Первыми видами искусства, конечно, являются чисто утилитарные, которые проистекают из первоначальных физических потребностей человека: которые связаны с поддержанием самой жизни — искусство или ремесло охотника и рыбака, земледельца, дровосека и водоноса: но, учитывая, что после обеспечения себя достаточным количеством пищи, усилия человека направлены на то, чтобы обеспечить себя жильем, как крышей над головой, так и одеждой, и поскольку большинство видов творческого искусства должны практиковаться под каким-либо укрытием, и все они каким-то образом способствуют строительству или украшению такого укрытия, я думаю, что мы найдем истинную основу и определяющие влияния, которые имели первостепенное значение в развитии

декоративного дизайна, в форме и характере жилищ человека и их принадлежностей; от храмов, которые он воздвиг, чтобы запечатлеть свои высшие идеалы — эти храмы сами по себе являются лишь более крупными и монументальными жилищами — до гробницы, его последнего места обитания. Короче говоря, мы найдем первоначальные и определяющие основы дизайна в архитектуре, королеве и матери всех искусств.

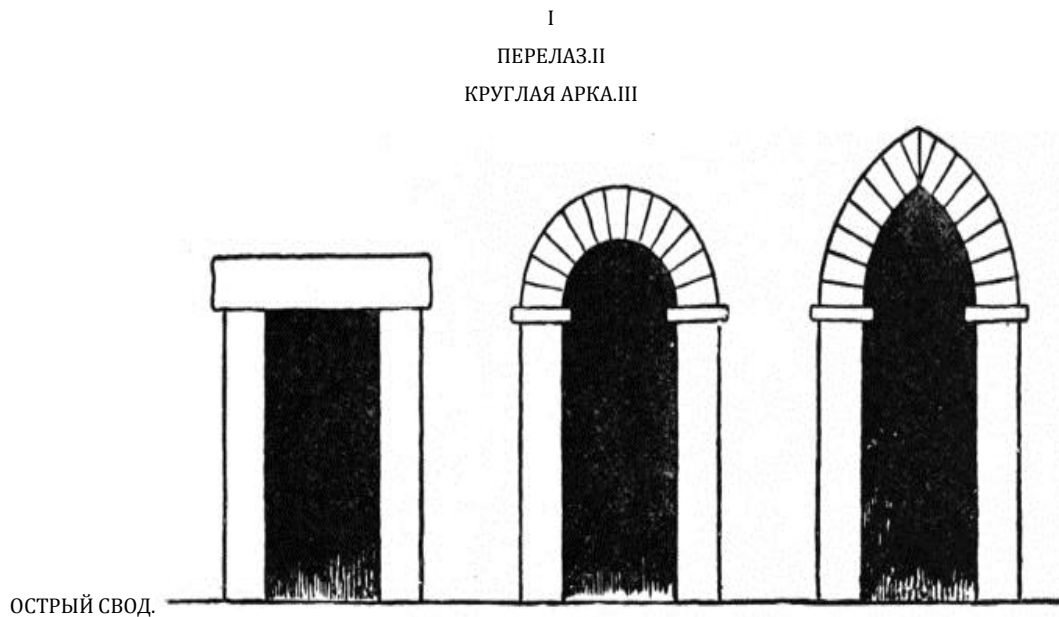
Утверждая это, мы не упускаем из виду точку зрения, что *все искусство — это, в первую очередь, проекция или воплощение в материальной форме эмоциональной и интеллектуальной природы человека*; но, будучи проецируемым и принимая определенную форму, оно подвергается воздействию определенных контролирующих сил природы, материала, условий, которые воздействуют на ум; и именно этими контролирующими силами и условиями, а также различиями, которые из них возникают, мы сейчас и занимаемся.

Такие различия, которые существуют, например, в ощущении, плане и конструкции тех узоров, которые предназначены для укладки на полы (как в коврах или плитке), и тех, которые предназначены для покрытия потолков и стен (как в штукатурке, текстильных занавесях или обоях), очевидно, возникают из относительного положения пола, стен и потолков, а также из различий между горизонтальным и вертикальным положениями; и эти условия являются неотъемлемой частью конструктивных условий самого жилища.

Можно сказать, что первым убежищем было убежище природы без искусства — ДЕРЕВО и ПЕЩЕРА, первые жилища человека; хотя он, вероятно, ни в коем случае не был первым животным, укрывавшимся в лесах и скалах, поскольку у него было много грозных врагов, с которыми ему приходилось бороться или которые мешали ему владеть этим убежищем. Примечательно, что искусство, связанное с этой странной и далекой главой существования человека на земле — художественный инстинкт, который побуждал первобытного охотника вырезать на костяных и каменных орудиях, которые он использовал, изображения животных, на которых он охотился, — является чисто графическим и не проявляет никакого чувства той адаптивной орнаментальной качества, характерной для того, что мы называем декоративным дизайном, который, как представляется, принадлежит более высокоорганизованному состоянию общества. «Среди первобытных греков, — отмечают господа Гуль и Кёнер в своей книге «Жизнь греков и римлян», — фонтаны и деревья, пещеры и горы считались обителями богов и почитались соответственно, даже не будучи преобразованными искусством человека в божественные жилища». Но, буквально доказывая, что искусство проистекает из природы, сама пещера привела к развитию архитектуры, как в некоторых ранних греческих гробницах, где пещера или расщелина в скалах используется и дополняется каменной кладкой; или где сама скала была высечена и выдолблена, как в высеченных в скалах храмах Египта и Индии. К этому некоторые относят происхождение колонной архитектуры.

Палатки азиатских кочевых племен и плетеные и деревянные хижины западных и северных племен следуют за ними в порядке развития человеческого жилья, и мы не только можем проследить определенные типы узоров в обоих источниках, но и кажется, что и палатки, и хижины, и, возможно, повозки ариев оказали влияние на более прочные каменные сооружения, которые пришли им на смену. Когда племена превратились в общины, были основаны поселки, и возобладали более устойчивые и оседлые привычки жизни.

ДИАГРАММА, ПОКАЗЫВАЮЩАЯ ТРИ ТИПИЧНЫХ ФОРМЫ АРХИТЕКТУРЫ:



Теперь мы можем условно разделить основные типы архитектурных форм и конструкций на три основные группы, следуя профессору Раскину, а именно:

1. Архитектура перемычки (или колонны и фронтона).
2. Архитектура круглой арки (или свода и купола).
3. Архитектура остроконечной арки¹ (или свода, фронтона и контрфорса).

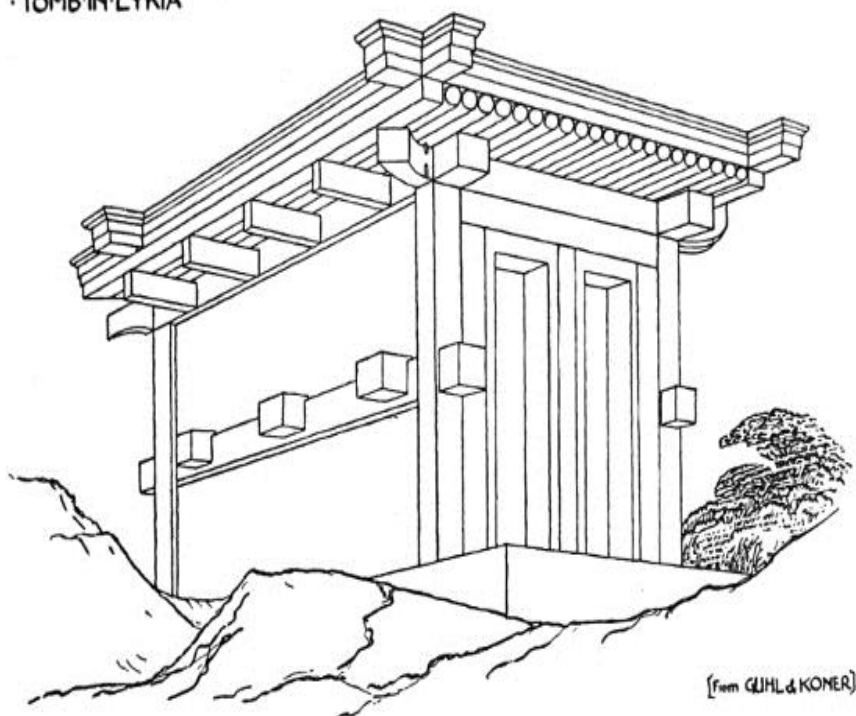
Первый тип мы можем найти в самом простом виде в Стоунхендже; мы можем найти его в столь же массивном и почти столь же примитивном виде в Микенах, в знаменитых Львиных воротах, примечательных как самый ранний известный пример греческой скульптуры; мы можем найти его в более развитом виде в греческих храмах древнего Египта, в Карнаке, Фивах и Филах, и мы можем увидеть его в чистом виде в Парфеноне в Афинах.



ВОРОТА МИКЕН.

Происхождение и развитие греческого дорического храма от его прототипа деревянной конструкции часто демонстрировалось, и гробницы в Ликии являются яркой иллюстрацией этой точной имитации и увековечения в камне системы и деталей, принадлежащих дереву; поучительно сравнить его черты с соответствующими частями Парфенона и наблюдать, насколько они близки. Любопытным примером любви к древним и традиционным формам и привязанности к ним является то, что, несмотря на искусство и все ресурсы афинской цивилизации, форма и конструкция храмов () остались практически неизменными и могут рассматриваться лишь как усовершенствованные увеличенные копии своих деревянных предшественников, сохранившие все характерные детали этих примитивных сооружений.

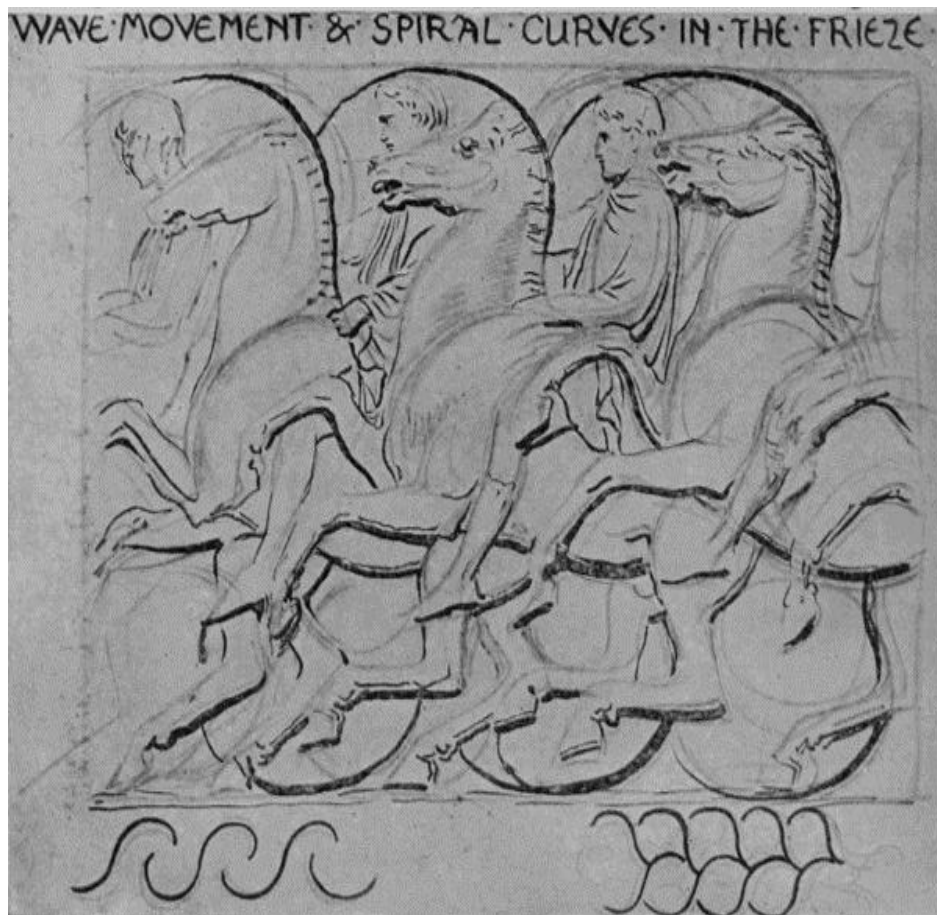
IMITATION OF WOODEN
CONSTRUCTION IN STONE
TOMB IN LYKIA



**ИМИТАЦИЯ ДЕРЕВЯННОЙ КОНСТРУКЦИИ В КАМЕННОЙ ГРОБНИЦЕ В ЛИКИИ,
[Из GUHL & KONER].**

Однако благодаря этому были достигнуты величие, сочетающееся с крайней простотой, тонкие пропорции и сдержанный, строгий, но изящно высеченный орнамент, которые, подчеркнутые цветами под ярким и сильным солнцем Греции, казались вполне достаточными, особенно когда они образовывали каркас или фон для самых красивых и благородных скульптур, которые когда-либо видел мир, как в Парфеноне.

К этой скульптуре, действительно, все линии и пропорции здания, кажется, ведут взгляд, в то время как она остается, будь то в фронте, методе или фризе (), неотъемлемой частью архитектурного эффекта и является строго плоской скульптурой или тем, что можно считать архитектурным орнаментом, поскольку, как я уже говорил в другом месте, мы можем справедливо считать фигурную скульптуру орнаментом греков: так же как можно сказать, что пиктографическое письмо и иероглифы были настенными украшениями египтян.



ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ЛИНИИ В ФРИЗЕ ПАРФЕНОНА.

ВОЛНОВОЕ ДВИЖЕНИЕ И СПИРАЛЬНЫЕ ИЗГИБЫ В ФРИЗЕ.

Эти скульптуры были явно созданы под влиянием сильнейшего архитектурного и декоративного чувства и построены на основе орнаментальных линий. В них прослеживается определенный ритм и повторяемость масс, линий и форм, и все они были тщательно продуманы с учетом мест, которые они занимают.

·METOPE·OF·THE·PARTHENON·



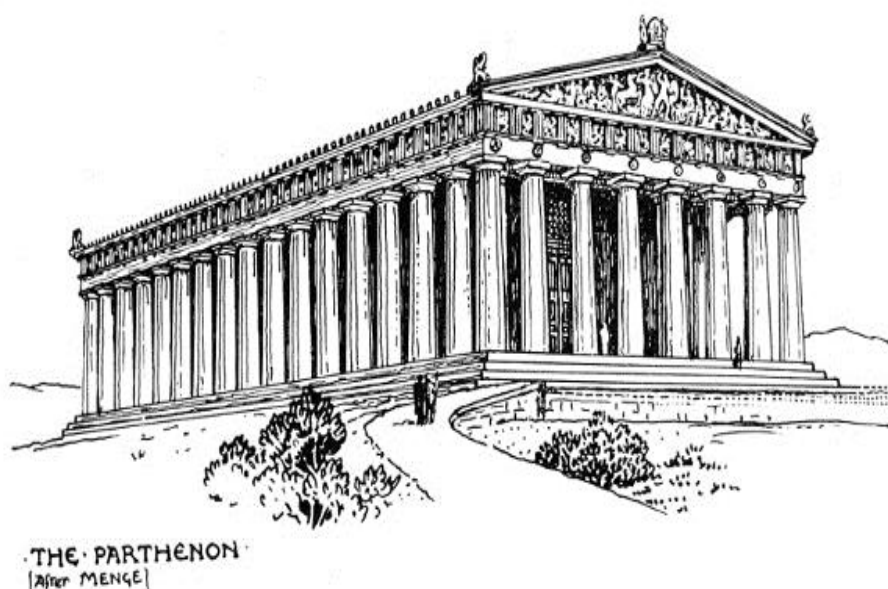
·SHOWING·RELATION·&·PROPORTIONS·OF·THE·
·MASSES·IN·RELIEF·TO·THE·GROUND·

МЕТОПА ПАРФЕНОНА,
ПОКАЗЫВАЮЩИЙ ОТНОШЕНИЕ И ПРОПОРЦИИ МАСС В РЕЛЬЕФЕ ПО ОТНОШЕНИЮ К ОСНОВАНИЮ.

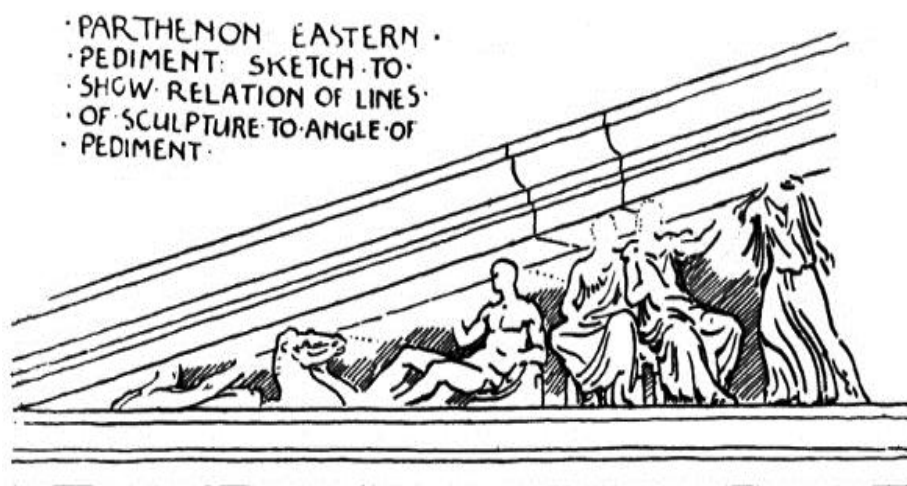
Следует также отметить, что скульптуры размещены в *промежутках конструкции*, то есть не на несущих частях. В этом отношении интересно сравнить их с более ранними формами чисто каменных конструкций в Микенах. Львы над воротами Микен высечены на каменной плите, помещенной в треугольную впадину, оставленную над перемычкой, чтобы предотвратить ее разрушение под большим давлением используемых тяжелых камней. Треугольную выемку без плиты можно увидеть в дверном проеме дома Клитемнестры в Микенах. Здесь мы имеем ранний пример использования промежутка, оставленного в связи с необходимостью строительства, в качестве декоративного элемента, значимого в своем дизайне, демонстрирующего защитный образ замка Микен, во многом аналогично тому, как мы видим семейные гербы, высеченные над воротами наших английских средневековых замков.

Возвращаясь к Парфенону, мы видим, что тот же принцип наблюдается в скульптурах фронтона и метоп, а фриз целлы на самом деле представляет собой настенное украшение, состоящее из облицовочных плит мрамора (). Здание, несомненно, могло бы стоять и без них, как деревянный дом мог бы стоять без обшивки, кирпичной кладки или штукатурки, но оно было бы похоже на скелет или голову без глаз — во многом так, как его оставили время, бомбардировки, разрушения и Британский музей.

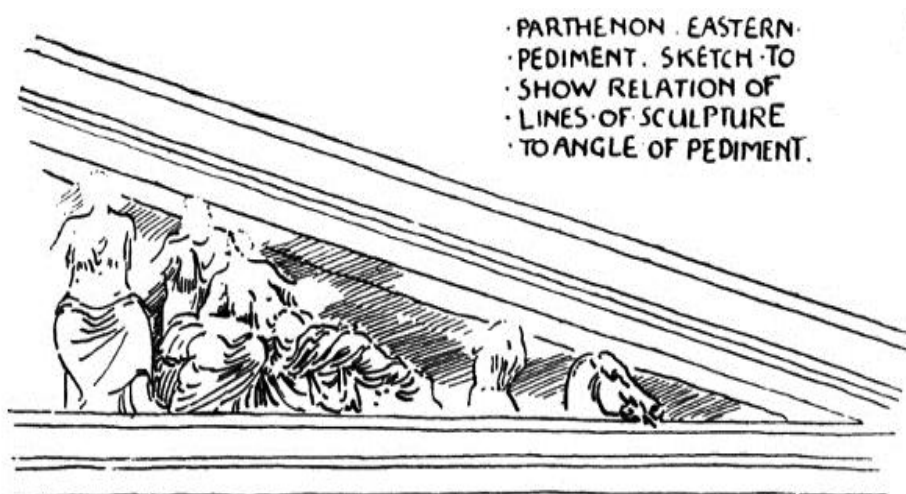
Прежде чем мы покинем Парфенон, позвольте мне обратить внимание на один преобладающий принцип, характерный для его конструкции во всех частях; ведь, несмотря на то, что он полностью следует принципам или традициям деревянного строительства, его пропорции и линии, несомненно, были сознательно и тщательно продуманы архитектором с целью достижения эстетического эффекта. Это *принцип повторяющихся или перекликающихся линий* (), который является ведущим принципом во всей области дизайна и важность и ценность которого невозможно переоценить.



ПАРФЕНОН
[По МЕНЖЕ].

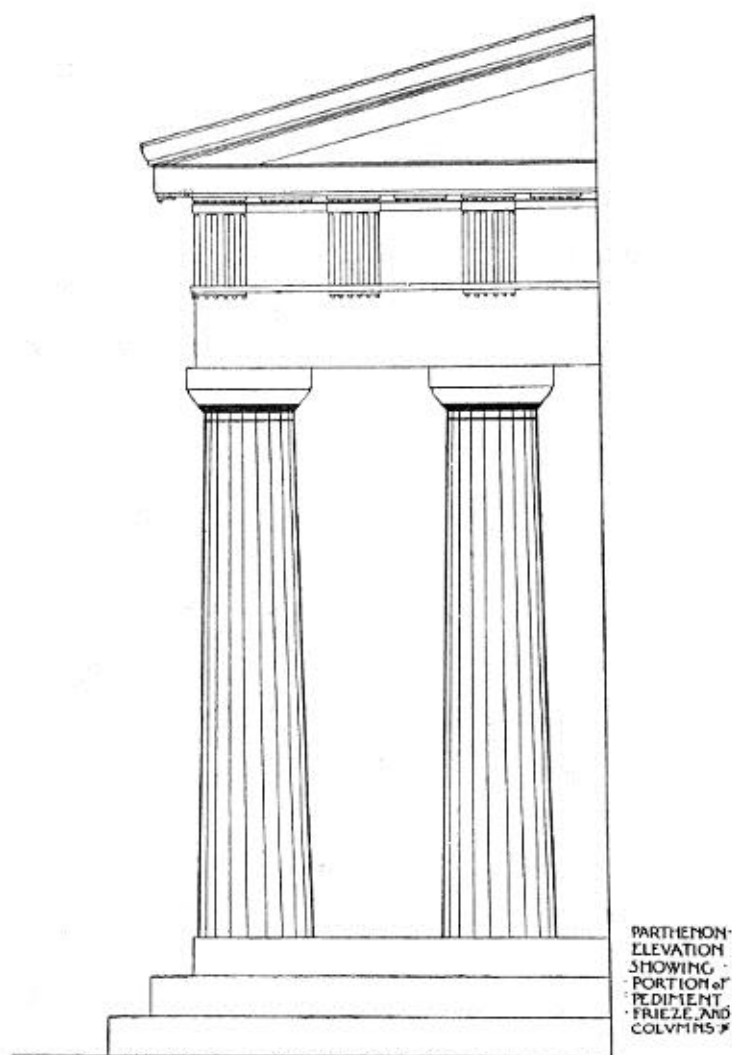


ВОСТОЧНЫЙ ПЕДИМЕНТ ПАРФЕНОНА — ЭСКИЗ, ПОКАЗЫВАЮЩИЙ СООТНОШЕНИЕ ЛИНИЙ СКУЛЬПТУРЫ И УГЛА ПЕДИМЕНТА.



ВОСТОЧНЫЙ ПЕДИМЕНТ ПАРФЕНОНА — ЭСКИЗ, ПОКАЗЫВАЮЩИЙ СООТНОШЕНИЕ ЛИНИЙ СКУЛЬПТУРЫ И УГЛА ПЕДИМЕНТА.

Начнем с фронтона. Основной контур деликатно подчеркивается лепниной по краю, которая также служит водосточным желобом — вероятно, практическим источником всех видов лепнины. Группы скульптурных фигур в нише (которые также служат для выражения угла наклона крыши) неформально повторяют линии, определяющие их композицию, а также линии конечностей и драпировок, вариации угла фронтона. Таким образом, группы фигур, полные действия и разнообразия, объединены и гармонизированы со всем зданием; в то же время, чтобы избежать излишней тяжести на гребне фронтона и углах, были размещены бронзовые орнаменты в виде гимнионов.

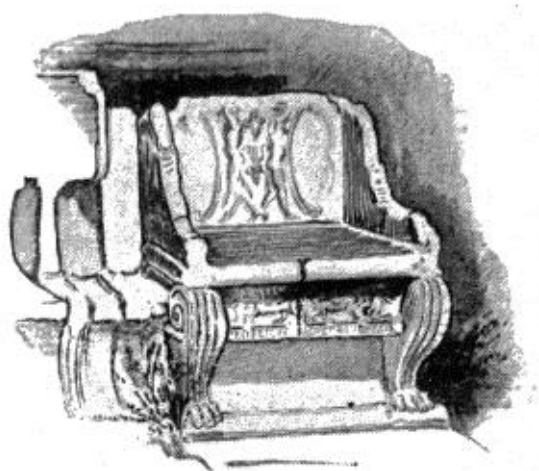


ВИД ПАРФЕНОНА, ПОКАЗЫВАЮЩИЙ ЧАСТЬ ФРИЗА ПЕДИМЕНТА И КОЛОНН.

Карниз, в свою очередь, подчеркивается лепниной, обозначающей важные горизонтальные линии здания, повторяющимися в линиях фриза, и уравновешиваемыми и укрепленными выразительными вертикальными линиями триглифов, а также обогащенными небольшими зубцами внизу.

Далее мы подходим к капителю дорической колонны. Он представляет собой воплощение простоты. Тонкий квадратный блок мрамора образует абак. Капитель представляет собой уплощенную круглую подушку из мрамора, закругленную по бокам по убывающей кривой к вершине колонны, которая заканчивается горизонтальной рифлением. Сама колонна деликатно украшена серией линий, которые повторяют ее контуры и визуально подчеркивают идею опоры горизонтальной массы сверху. Колонна постепенно сужается от основания к капителю, выпуклая или слегка раздутая в середине, чтобы избежать визуального эффекта отклонения от перпендикуляра. Дорические колонны смело возвышаются над ступенями без цокольных молдингов, а ступени повторяют

горизонтальные линии здания, придавая ему высоту и величие. Другие варианты греческого стиля иллюстрируют в разной степени те же принципы, и мы можем проследить ценность пропорций, повторяющихся линий и различных степеней богатства в других четырех ордерах ().

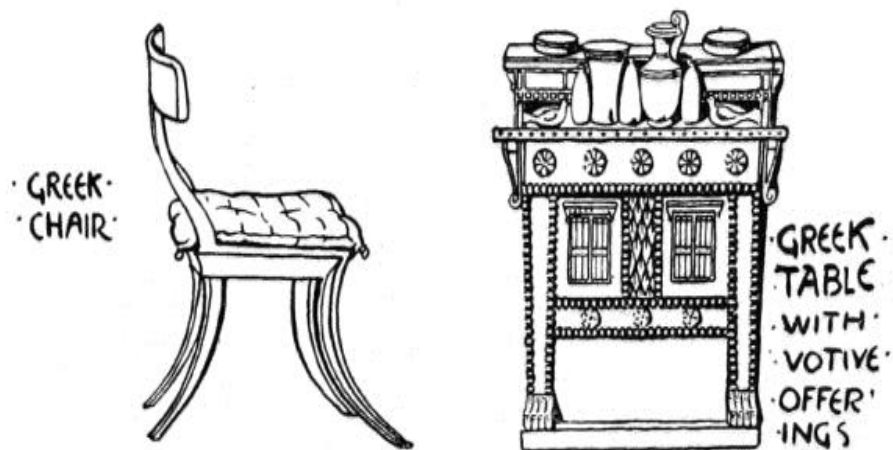


· MARBLE CHAIRS ·
· THEATRE OF DIONYSUS ·
· ATHENS ·

МРАМОРНЫЕ СТУЛЬЯ, ТЕАТР ДИОНИСА, АФИНЫ.

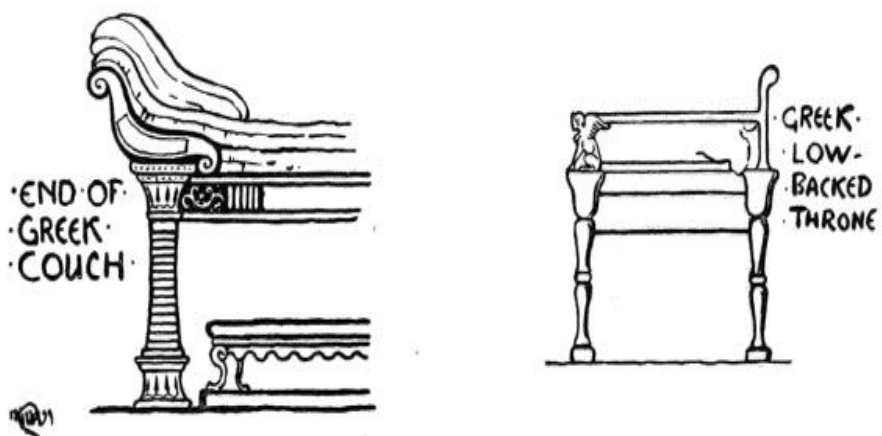
Таким образом, как дизайнеры, мы можем извлечь несколько очень важных уроков из архитектуры перемычек в целом и из Парфенона в частности, и главные из них таковы:

1. Ценность простоты линий.
2. Ценность повторяющихся и перекликающихся линий.
3. Ценность орнаментального дизайна и обработки фигур в низком или высоком рельефе как части архитектурного выражения.



ГРЕЧЕСКИЙ СТУЛ.

ГРЕЧЕСКИЙ СТОЛ С ВОТИВНЫМИ ПОДАРКАМИ.



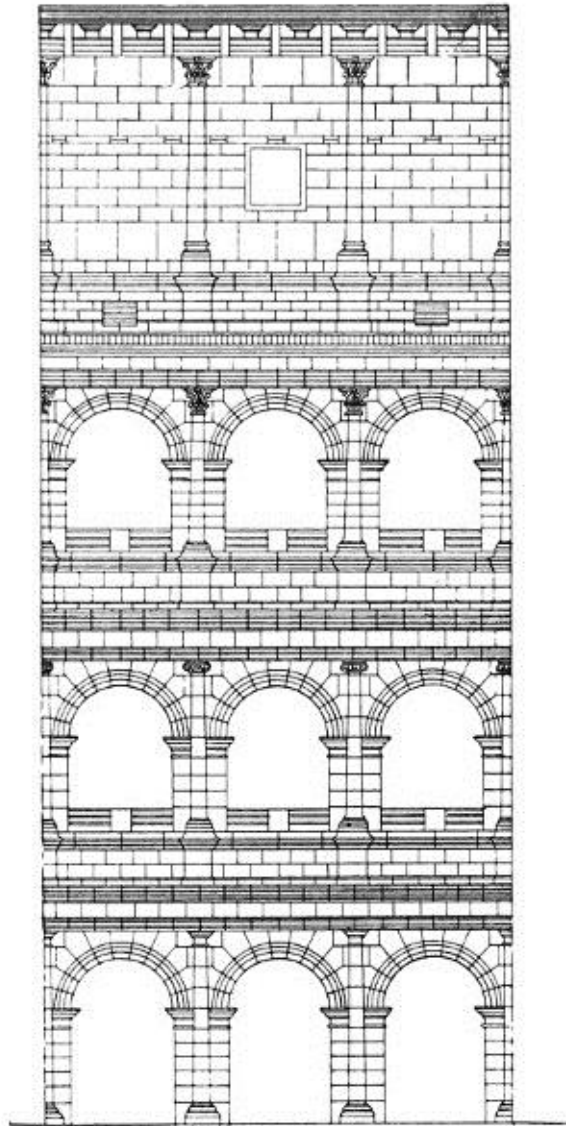
КОНЕЦ ГРЕЧЕСКОЙ КАНАПЕ.

4. Значение масштабности стиля в дизайне и обработке самих групп и фигур, как в чистом виде скульптуры, так и в качестве архитектурного орнамента.

Когда мы приступаем к изучению аксессуаров греческой жизни, мебели, керамики, одежды, мы обнаруживаем, что все они характеризуются теми же качествами в дизайне, которые мы только что отмечали в архитектуре; кажется, что их пронизывает фундаментальное архитектурное чувство. Простота линий, сбалансированность и сдержанность орнаментов отличают их сиденья, стулья и столы, шкатулки, вазы и сосуды, а выразительные линии их одежд и драпировок, повторяющие линии фигур, придают им жизнь и разнообразие, контрастируя с строгостью архитектурных линий и плоскостей.

До сих пор мы рассматривали архитектуру перемычки, ее влияние на дизайн, а также качества и принципы, которые мы можем извлечь из нее в целом.

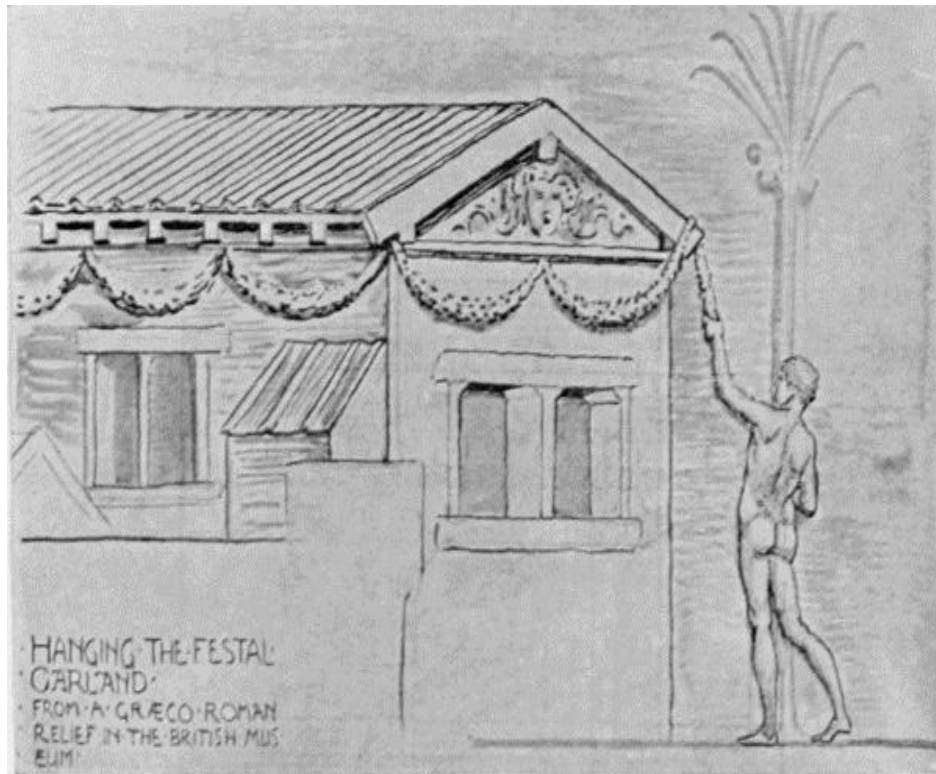
С использованием круглой арки, изобретенной, как говорят, греками, но всегда ассоциирующейся с римлянами, которые ее использовали, появляются совершенно другие эффекты с другими мотивами и идеями в дизайне. Римская архитектура, круглая арка, выполняет функции как конструкции, так и орнамента, по тому же принципу повторения, о котором мы уже говорили ранее; например, в Колизее, где ряды круглых арок, поддерживающие внешнюю стену здания, выполняют как конструктивные, так и декоративные функции. С использованием арки аркада становится конструктивным элементом, имеющим большую декоративную ценность, и занимает место в римских и романских зданиях, с более легким и разнообразным эффектом, чем греческая келла с колоннами. Солнечный свет, несомненно, имел большое значение для ее использования, поскольку крытая аркадная лоджия или портик перед зданием, столь распространенные в Италии, давали как укрытие, так и прохладу. Использование арки « » () привело к появлению сводов, а также к использованию арковых молдингов, украшений и покрытию сводов мозаикой и росписью, а своды привели к появлению купола, который, в свою очередь, стал прекрасным полем для деятельности мозаичистов и художников.



**КОНСТРУКТИВНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КРУГЛОЙ АРКИ И ПИЛАСТРА ФЛАВИЙСКИЙ АМФИТЕАТР
(КОЛОСЕЙ) РИМ.**

(ФЕРГЮСОН).

Римляне заимствовали все свои архитектурные детали у греков, разнообразили и обогатили их, добавив много новых элементов к карнизным молдингам и вырезав каменные гирлянды на своих фризах, чтобы заменить примитивные праздничные гирлянды из листьев, которые висели там, как на рельефе «Визит Бахуса к Икарию», римско-греческой скульптуре в Британском музее.



**ПОДВЕШИВАНИЕ ПРАЗДНИЧНОЙ ГИРЛЯНДЫ,
ИЗ ГРЕКО-РИМСКОГО РЕЛИЕФА В БРИТАНСКОМ МУЗЕЕ.**

Они (римляне) полностью осознавали декоративную ценность колоннад и портиков, и использовали колонны, варьируя их ордера и свободно переводя их в пилястры в качестве украшения фасадов и стен своих зданий, как бы разрезая перистили храмов () ради декоративного эффекта, сокращая колонны до пилястр и размещая их, с промежуточными фризами, одна над другой, маскируя конструкцию реального здания — любимый прием архитекторов эпохи Возрождения.



ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В РИМСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ: АРКА КОНСТАНТИНА.

Римскую архитектуру можно считать переходным стилем. Хотя ее истинной конструктивной особенностью является круглая арка, все детали греческой или перемычковой архитектуры используются как с аркой, так и без нее, и в последнем случае колонна часто становится украшением стены в виде пилястры, а также карниза, и больше не используется, как в истинной перемычковой конструкции, для поддержки веса крыши. В своих виадуках, мостах и банях они были великими строителями с аркой, но, как и некоторые современные инженеры, когда они хотели украсить, они заимствовали архитектурный орнамент у греков.

Ничего нового для дизайна не было получено от этих адаптаций, за исключением некоторой тяжелой богатства деталей в скульптурных карнизах и фризах, а также кессонных потолках. Однако использование плоской пилястры привело к появлению панельной пилястры с ее элегантным арабеском, которая впоследствии была возрождена и развита с такой необычайной грацией и разнообразием художниками эпохи Возрождения и распространилась из Италии на запад.

Круглая арка также предоставила дизайнерам несколько важных декоративных пространств: спандрел, панель, медальон, которые, наряду с фризом, можно увидеть в декоративной скульптуре на арке Константина. Декоративное использование надписей также является характерной чертой римской архитектуры, а величественность формы их заглавных букв хорошо подходила для декоративного эффекта в квадратных массивах на их триумфальных арках и вдоль антаблемента их храмов.

Римляне также привлекли к использованию купольные крыши и мозаичные полы и великолепно использовали цветной мрамор; также известны штукатурные и гипсовые работы в интерьерах, свободные и красивые гипсовые работы, найденные в гробницах на Латинской дороге; так что в целом мы обязаны им иллюстрацией эффективного использования многих прекрасных искусств, которые итальянцы унаследовали до наших дней, хотя следует сказать, что часто с большим мастерством, чем вкусом.

Можно сказать, что в целом и в конечном итоге римское искусство олицетворяло любовь к показной роскоши и внешним признакам власти, величия, блеска и роскоши, которые стали для них столь же дорогими, сколь и роковыми, как и для любого завоевательного народа, пока они не были окончательно ослаблены и побеждены, как будто мстью за свое собственное превосходство.



МОЗАИКА, СВ. АПОЛЛИНАР В КЛАССЕ, РАВЕННА.

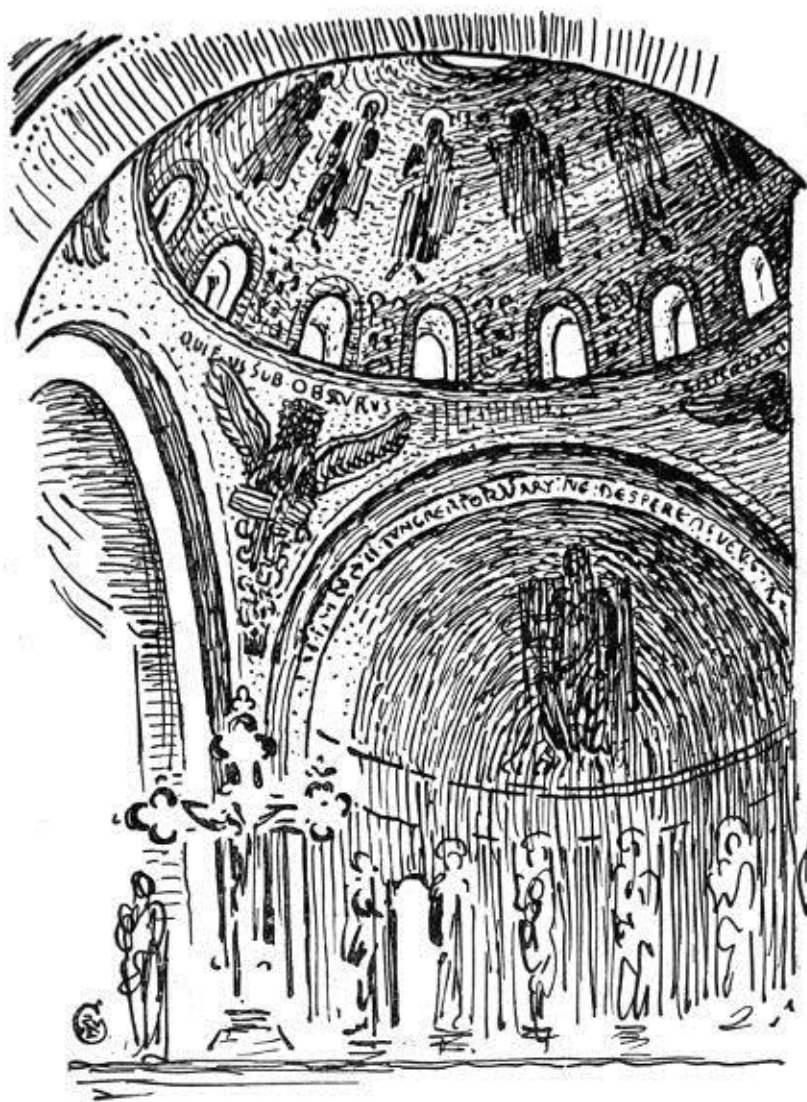
С другой стороны, можно сказать, что искусство Греции в период своего расцвета олицетворяло любовь к красоте, отличающуюся от орнамента, а также ясность и строгость мысли, которые всегда будут присущи стране, откуда современный мир черпает истоки почти всех своих идей.

Но когда столица империи была перенесена в Константинополь, и римское искусство, под влиянием азиатского чувства, стимулированное и возвышенное новой верой христианства, преобразилось в торжественное великолепие византийского искусства, архитектура круглого свода, купола и купола достигла своей полной красоты, и такие здания, как Святая

София в Константинополе, и собор Святого Марка в Венеции, а также церкви Равенны, знаменуют собой еще одну великую и благородную эпоху в искусстве дизайна.

Византийский дизайн, будь то в архитектуре, резьбе, мозаике или ювелирном деле, впечатляет определенной сдержанностью посреди всего своего великолепия; определенное сдержанное достоинство и сдержанность проявляются даже в использовании самых красивых материалов, а также в дизайне и обработке форм.

Мозаики церквей Равенны сами по себе являются достаточным примером этого. Художники, казалось, полностью осознавали, что изогнутые поверхности купола, полукупола апсиды или длинный плоский фриз над арками колонн нефа базилик, таких как базилика Святого Аполлинария в Класе, предоставляли великолепное поле для великолепного материала, а поперечное освещение из глубоко расположенных окон усилило этот эффект, и что все остальное могло быть второстепенным по сравнению с ним. Тот же принцип или ощущение можно увидеть в церкви Святого Марка, где архитектура довольно проста, арки и своды без лепнины, ничто не мешает спокойному великолепию золотых или голубых полей мозаики, разнообразных простыми типичными фигурами, смелыми в силуэте, размещенными на них откровенно, эмблемами, смелыми изгибами завитков и надписями. Исполнение также прямолинейно и просто, как и дизайн. Такой дизайн и ный декор становятся неотъемлемой и неотделимой частью архитектурной структуры и эффекта.



ЭСКИЗ ЧАСТИ ИНТЕРЬЕРА КУПОЛА СВ. МАРКА, ВЕНЕЦИЯ.



МОЗАИКА ИМПЕРАТРИЦЫ ТЕОДОРЫ, Т. ВИТАЛЕ, РАВЕННА, VI ВЕК.

Обратите внимание на то, как уложены мозаичные плитки (например, в мозаике с изображением императрицы Феодоры из церкви Св. Витале в Равенне). Куб используется как можно чаще, но кубики сильно различаются по размеру и часто укладываются с очень открытыми стыками, при этом цементные линии укладки хорошо видны, а поверхность работы неровная, поскольку тессеры, конечно, обрабатываются с передней стороны и *на месте*, создавая разнообразную поверхность с различными гранями, которые, отражая свет под разными углами, придают необычайное сияние и богатство всему эффекту в целом. В голове Феодоры эффект усиливается дисками из перламутра, использованными для головного убора.

При укладке мозаичных плиток также следует отметить, что используется система определения контуров с помощью рядов кубиков и построения масс (как в нимбе) с помощью концентрических рядов, как правило, делая линии заполняющих мозаичных плиток максимально близкими к линии граничных мозаичных плиток (). Это, конечно,

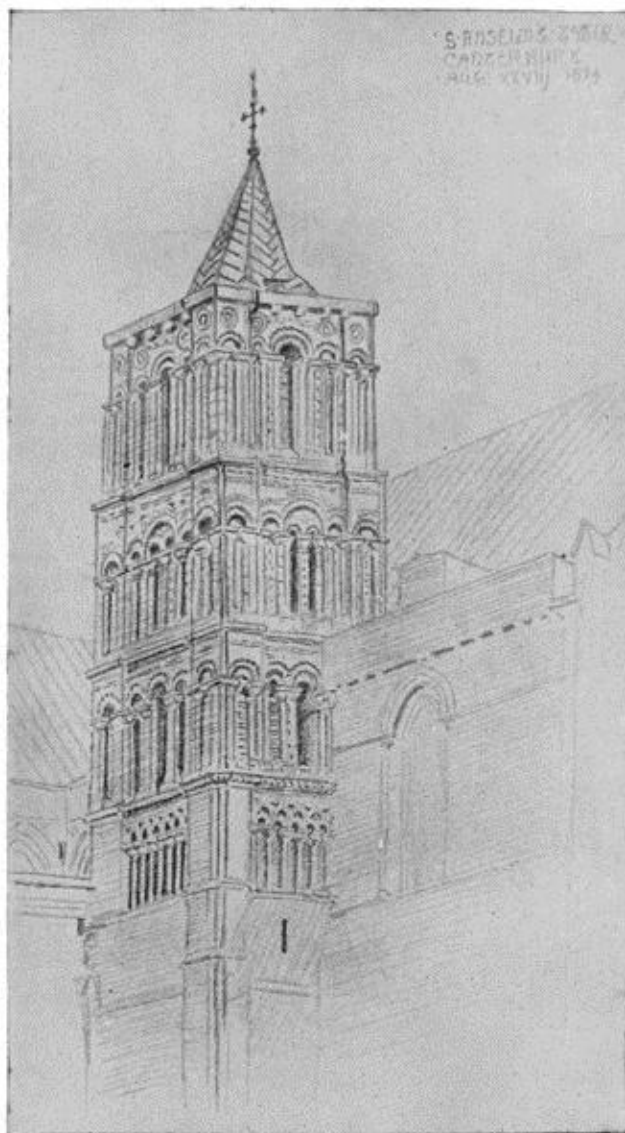
естественным образом приводит к тому, что простейшим, наиболее удобным и выразительным методом укладки мозаичных плиток является определение формы с помощью маленьких кубиков, и является одним из условий работы, и когда, как в этих мозаиках, это далеко не упрощается, не скрывается и не предпринимается никаких попыток (как в более поздние времена) имитировать живопись, эти условия смело и откровенно признаются, мы видим, как ее особая красота, характер и качество орнаментального эффекта зависят от этих самых условий.

Этот принцип будет считаться верным и справедливым во всем искусстве. Непосредственно из ложного представления об утонченности или с целью продемонстрировать механические навыки, ремесленник побуждается пытаться скрыть фундаментальные условия своего ремесла и заставить его подражать качествам какого-то совершенно другого вида работы, он перестает быть художником в любом случае. Настоящий художник в любой области — это тот, кто, признавая условия и ограничения своего материала, находит в них источники и возможности новой красоты и, оставаясь верным этим условиям, заставляет их служить своему творчеству ().

После декоративного великолепия византийской архитектуры норманнские сооружения, оставшиеся на нашей земле, кажутся сравнительно простыми и скромными, но их остатки показывают их римское происхождение в дверях и притворах многих тихих деревенских церквей, а также в более крупных масштабах во многих наших соборах, которые часто замечательным образом иллюстрируют переход или развитие одного стиля из другого, нового, вытекающего из старого.

В Кентербери, например, можно увидеть признаки, которые свидетельствуют о преобразовании нормандского здания в готическое. Первая церковь, основанная святым Августином, была саксонской. Она была расширена Оттоном (938) и превращена в базилику. Затем она была разрушена датчанами (1013). Норманнская часть нынешнего здания была построена епископом Ланфранком (1070), к которой были присоединены, так сказать, готические элементы XIII, XIV и XV веков, которые и отличают ее.

На южной стороне трансепта находится башня, известная как Башня Ансельма (в честь епископа Ансельма, одного из нормандских строителей), а в нижней части проходит аркада из переплетающихся круглых арок, сама башня богато украшена аркадами в несколько ярусов из круглых арок. Но эта нижняя полоса отражает период перехода от использования круглых арок к остроконечным — остроконечные ланцетные арки образованы переплетением круглых, так что здесь мы видим фактическое зарождение *остроконечной арки* (по крайней мере, как декоративного элемента), что приводит нас к следующему типичному разделению и характерной эпохе архитектурного стиля.



БАШНЯ АНСЕЛЬМА, КЕНТЕРБЕРИ.

Нам не нужно выезжать за пределы нашей страны, чтобы найти множество примеров типичных форм остроконечной архитектуры. Практически любая деревенская церковь продемонстрирует нам основные черты — характерный план нефа и алтаря, любопытно повторяющий план древнеримской базилики — общественного зала и суда в одном лице, и увековечивающий для нас тип древнего жилища или зала, который, можно сказать, преобладал со времен Гомера до конца Средневековья, варьируясь главным образом во внешних чертах и архитектурных деталях.

Строгая стрельчатая арка характерна для первой фазы готики, которая постепенно выросла из более строгой норманнской архитектуры. *Двускатная крыша* стала более крутой, и для поддержки веса и тяги *башен и шпилей* использовались *контрфорсы*, которые также стали яркой и характерной чертой стрельчатой арки, которая в XIII веке завершила период своего первого развития.

Ланцетная арка, высокий фронтон, контрфорсы (простые и с шпилями), башни со шпилями и пинаклями — вот основные конструктивные особенности экстерьера, а также резьба, несколько сдержанная и проявляющаяся главным образом в своеобразной листве капителей и карнизов, а также в углублениях арковых молдингов в рядах остроконечных зубцов.

В интерьере кластерные колонны заменили массивные круглые нормандские опоры, возвышаясь, как мы видим в нефах наших соборов, для поддержки высоких сводчатых крыш, ребра которых были профилированы и покрыты в местах пересечения резными боссами.

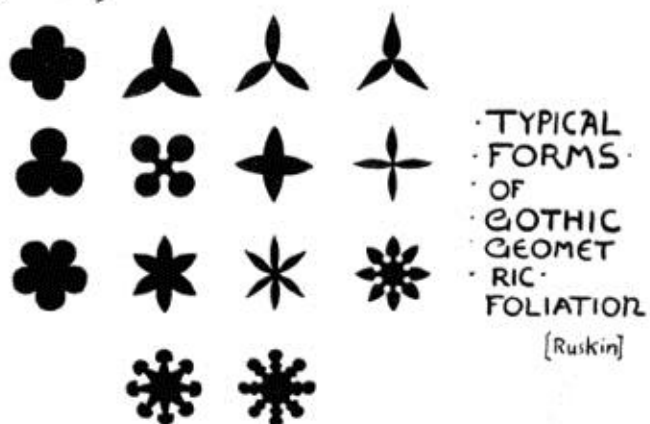
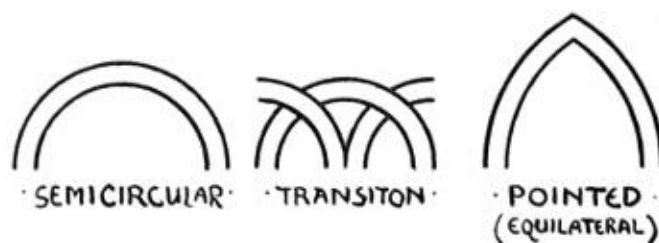
Опять же, мы можем отметить принцип повторяющихся линий, которые повторяют и подчеркивают форму арочных проемов и структурные линии свода в лепнине. Это повторение создает эффект необычайной грации и легкости в сочетании со структурной прочностью, который так поразителен и является характерной чертой готического искусства XIII века, лучшим примером которого является неф Вестминстерского аббатства.



ПЕРЕХОДНАЯ АРКАДА, ЮЖНЫЙ ТРАНСЕПТ, КЕНТЕРБЕРИ.

ТИПИЧНЫЕ ФОРМЫ АРК:

· TYPICAL · FORMS · OF · ARCHES ·



ТИПИЧНЫЕ ФОРМЫ ГОТИЧЕСКОЙ ГЕОМЕТРИЧЕСКОЙ ФОЛИАЦИИ.

[Раскин].



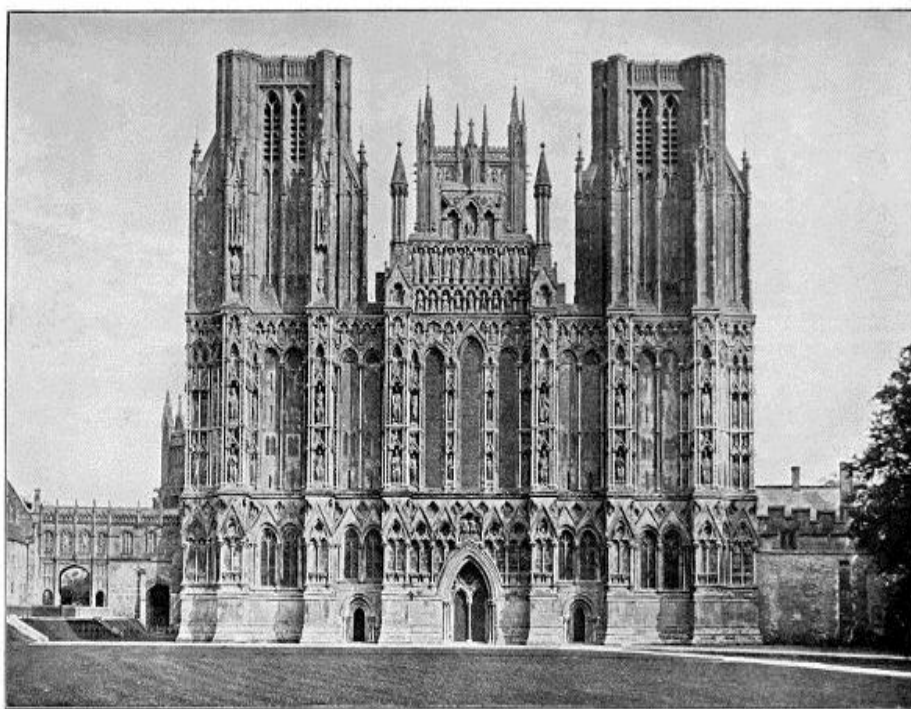
ВЕСТМИНСТЕРСКОЕ АББАТСТВО: НАВ, ВИД НА ВОСТОК.

Мы отметили, что греки использовали промежутки между элементами своих построек для основного украшения, скульптурных фигур, и в некоторой степени тот же подход используется в готической архитектуре, где мы видим тимпаны дверей, спандрелы аркад (как в капитульном зале в Солсбери или ангельском хоре в Линкольне) и ниши с навесами (как в Уэллсе), используемые для скульптурных фигур; но в то же время *сами конструктивные особенности* гораздо больше подчеркиваются орнаментом, как в капителях, арках, соединениях сводов и т. п.; и это становится все более заметным в последующие периоды декоративного и перпендикулярного стилей, пока мы не получаем сводчатые крыши с веерообразным узором, как в часовне Королевского колледжа в Кембридже или часовне Генриха VII в Вестминстере.

Но если мы можем сказать, что главной декоративной достопримечательностью греческой архитектуры были скульптурные фигуры, как мозаика в византийских церквях, то мы можем сказать, что окна с узорами (), заполненные витражами и свинцовым стеклом, стали главной декоративной достопримечательностью готической архитектуры.

К сожалению, по тем или иным причинам из наших соборов и церквей исчезло большое количество стекла, но по сохранившимся реликвиям мы можем составить некоторое представление о великолепии и качестве старого стекла.

Знаменитые окна южного трансепта Йоркского собора, называемые «Пять сестер», являются хорошими примерами более строгого раннего стиля узоров и цветов, состоящих из тонких завитков и геометрических форм, в которых штриховые узоры гризайль подчеркнуты яркими точками и линиями цвета.

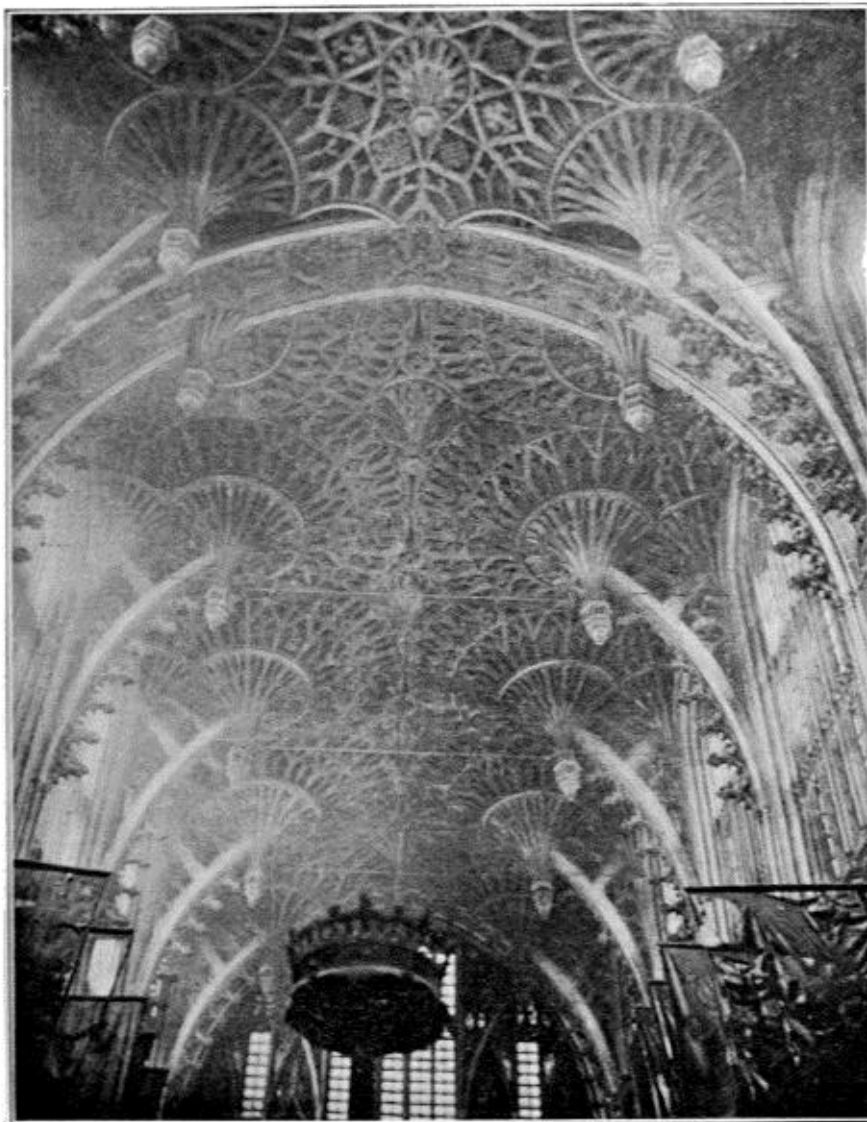


ЗАПАДНЫЙ ФАСАД КАТЕДРАЛЬНОГО СОБОРА В УЭЛЛСЕ.

Стекло XIII века, где используются фигуры, характеризуется небольшим размером по отношению к окну и следами византийской традиции в рисунке, сложном дизайне и глубокой и яркой расцветке. Работа состоит из небольших кусочков стекла, соединенных свинцом; эффект драгоценной глубины и качества цвета — часто используются глубокие оттенки пурпурного, синего и зеленого — усиливается благодаря плотной сетке свинца.

По мере развития готического стиля окна становились шире, или, вернее, сами оконные проемы от стены до стены значительно увеличивались в ширину и высоту, и их поддерживали и разделяли на панели или световые проемы сложные каменные узоры, которые стали почти такой же отличительной чертой дизайна, как и сам дизайн стекла — отличный от архитектуры здания, но тесно связанный с ней. Однако относительно небольшие деления узоров дали больше свободы дизайнерам витражей, которые

продемонстрировали очень явное архитектурное влияние в сложных навесах, которые возвышаются над фигурами, занимающими отдельные световые проемы окон с XIII по конец XV века, а также в общем вертикальном расположении линий их композиции. Он постепенно увеличил масштаб своих фигур и придал больше широты своему дизайну, сблизив его с искусством живописца и скульптора, одновременно признавая вместе с ними, в расположении своих фигур в пространстве, а также в расположении драпировок и аксессуаров, то архитектурное влияние, под которым художники и ремесленники средневековья работали с необычайной свободой и плодотворностью изобретений, и при этом в совершенной гармонии — признак братского сотрудничества и результат объединения людей в братства и гильдии, которые, появившись с принятием христианства и организацией Церкви, оставались на протяжении всех потрясений и конфликтов того времени великой социальной силой средневековья.



ВЕСТМИНСТЕРСКОЕ АББАТСТВО, ВЕНТИЛЯЦИОННАЯ РЕШЕТКА В ЧАПЕЛЕ ГЕНРИХА VII, XV ВЕК.

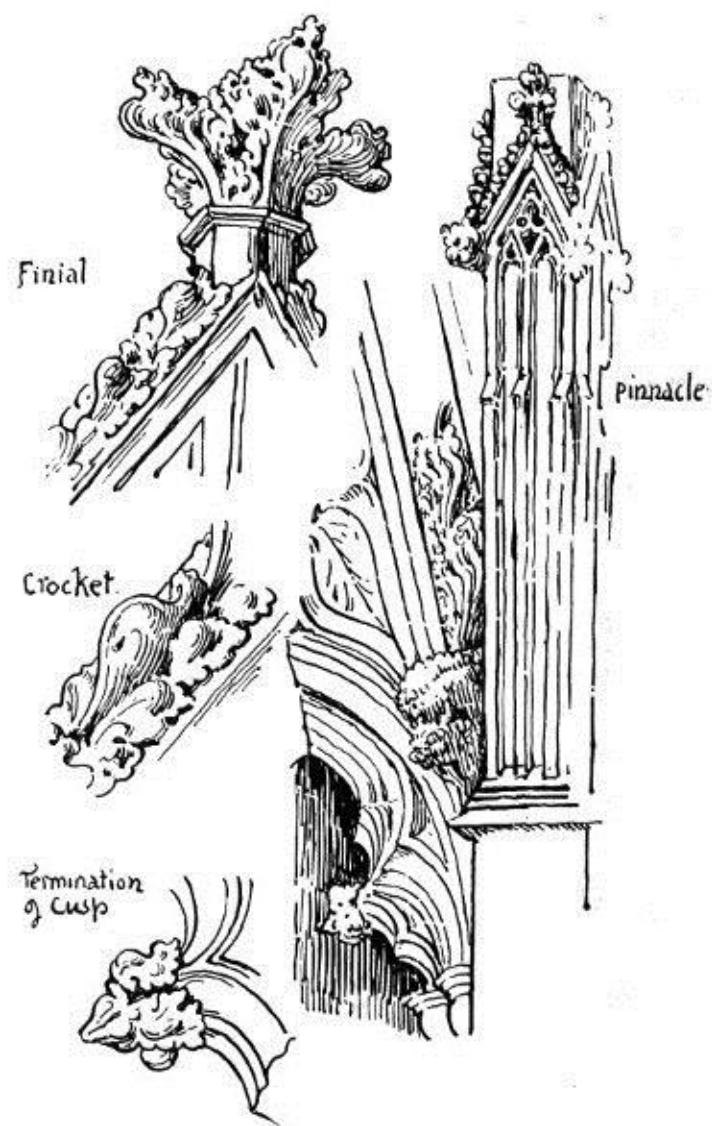
Мне кажется, что если мы хотим реализовать идеал великого и гармоничного искусства, способного выразить все лучшее, что есть в нас, если мы хотим снова воздвигнуть великие архитектурные памятники , религиозные, муниципальные или мемориальные, нам придется усвоить важный урок единства через братское сотрудничество и сочувствие, когда работа каждого, каким бы индивидуальной и свободной в художественном выражении она ни была, естественным образом занимает свое место в гармоничной схеме. Давайте развивать наши технические навыки и знания до предела, но не будем пренебрегать нашим воображением, чувством красоты и сочувствием, иначе нам нечего будет выразить.

С XIII по XV век готическая архитектура продолжала развиваться, проходя новые этапы, принимая новые формы, становясь живым и развивающимся стилем, движимым потребностями и идеалами людей.

За ранней английской готикой следует период декоративной готики, в котором лепнина и листва становятся более полными, широкими и богато украшенными. Сравнивать декоративную листву и орнамент с более ранними работами — все равно что сравнивать распускающийся цветок с бутоном. Была изобретена огибающая арка, крокеты на шпильях и навесах стали больше, увеличились и стали более изящными по форме, а завершения — больше и разнообразнее. Резные навесы и табернакль стали богаче и сложнее. Листва стала более точно повторять природу. Фигуры, изображенные резчиком , стали более свободными и чаще отражали повседневную жизнь, фантазию или юмор. Изображения рыцарей, дам или священников становились все более похожими на портреты из камня или алебаstra, детали их одежд становились более богатыми, изящными и красивыми. Мастера по изготовлению латунных изделий продемонстрировали более свободную и виртуозную руку, а также более глубокое понимание декоративного эффекта в расположении и обработке своих фигур. Работы миниатюристов и писцов становились все более изящными и утонченными по форме, цвету и изобретательности. Мастера витражного искусства увеличили масштаб своих фигур и разнообразили качество и обработку цветов. Стекольщики изобрели новые узоры из свинца; резчики по дереву увлекались изготовлением скамеек, ширм и мизерере. Углубленные и навесные гробницы украшали часовни церквей и соборов.



ПЯТЬ СЕСТЕР ИЗ ЙОРКА, XIII ВЕК.



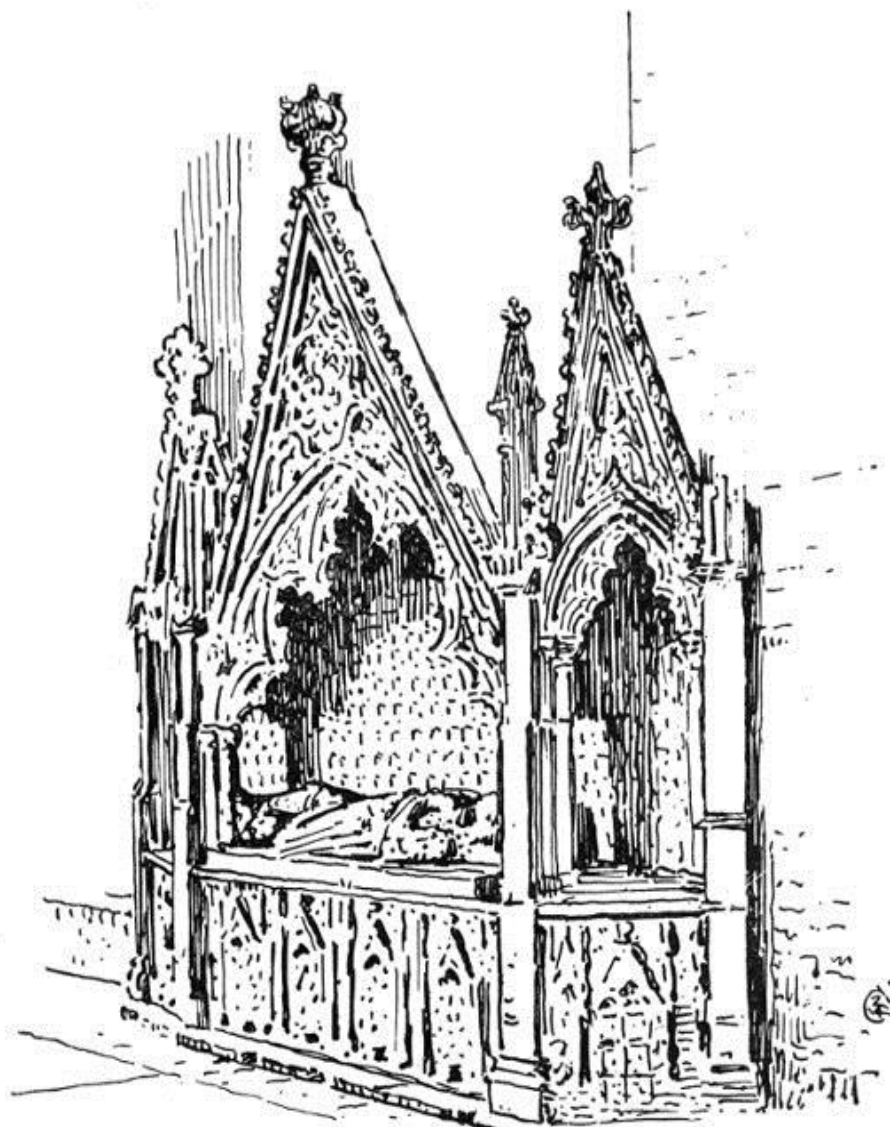
ДЕТАЛИ ГРОБНИЦЫ ВИНЧЕЛСИ, 1303 ГОД.

Навершие.

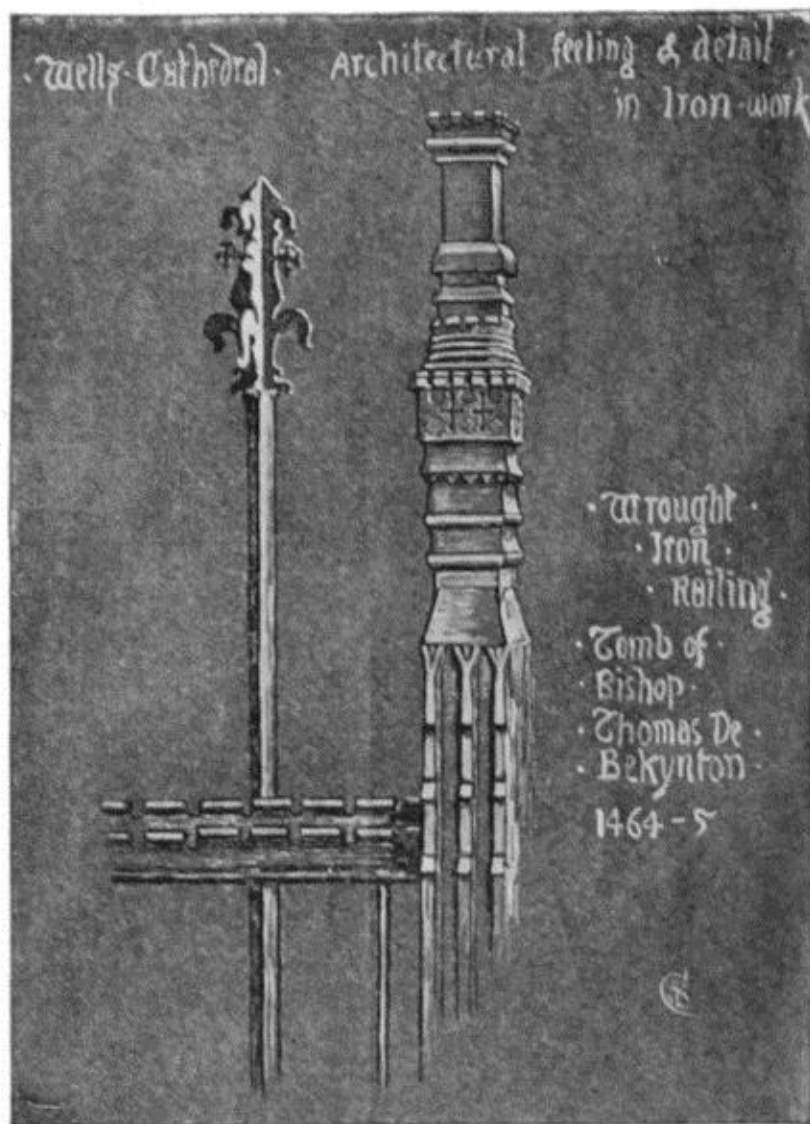
Шпиль.

Крокет.

Прекращение кульминации.



ГРОБНИЦА С БАЛДАХИНОМ XIV ВЕКА, ЦЕРКОВЬ ВИНЧЕСИ.

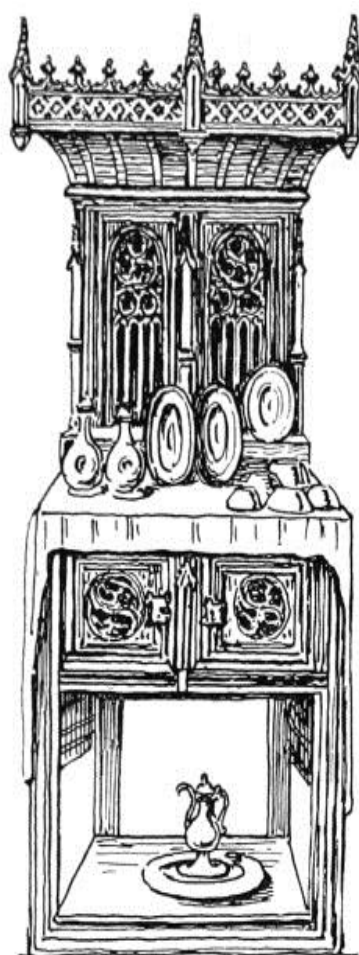


Собор в Уэллсе Архитектурный стиль и детали в кованных изделиях.

Кованные перила.

Гробница епископа Томаса Де Бекинтона, 1464-5 гг.

Красота и изобретательность, необычайная плодотворность и богатство характеризовали все формы искусства и ремесла, связанные с готической архитектурой. В каждом из них можно проследить архитектурное влияние во всех областях творчества. В некоторых случаях воспроизводились реальные архитектурные детали и характерные черты (), как, например, в случае кованных перил над могилой епископа (в соборе Уэллс, 1464-5), где в качестве мотивов были использованы зубцы, контрфорсы и шпили, однако в свободной и фантазийной интерпретации, подходящей для данного материала.



DRESSOIR
OR SIDE
BOARD
15th CENT.
FRENCH
(from
L. Roger Milès)



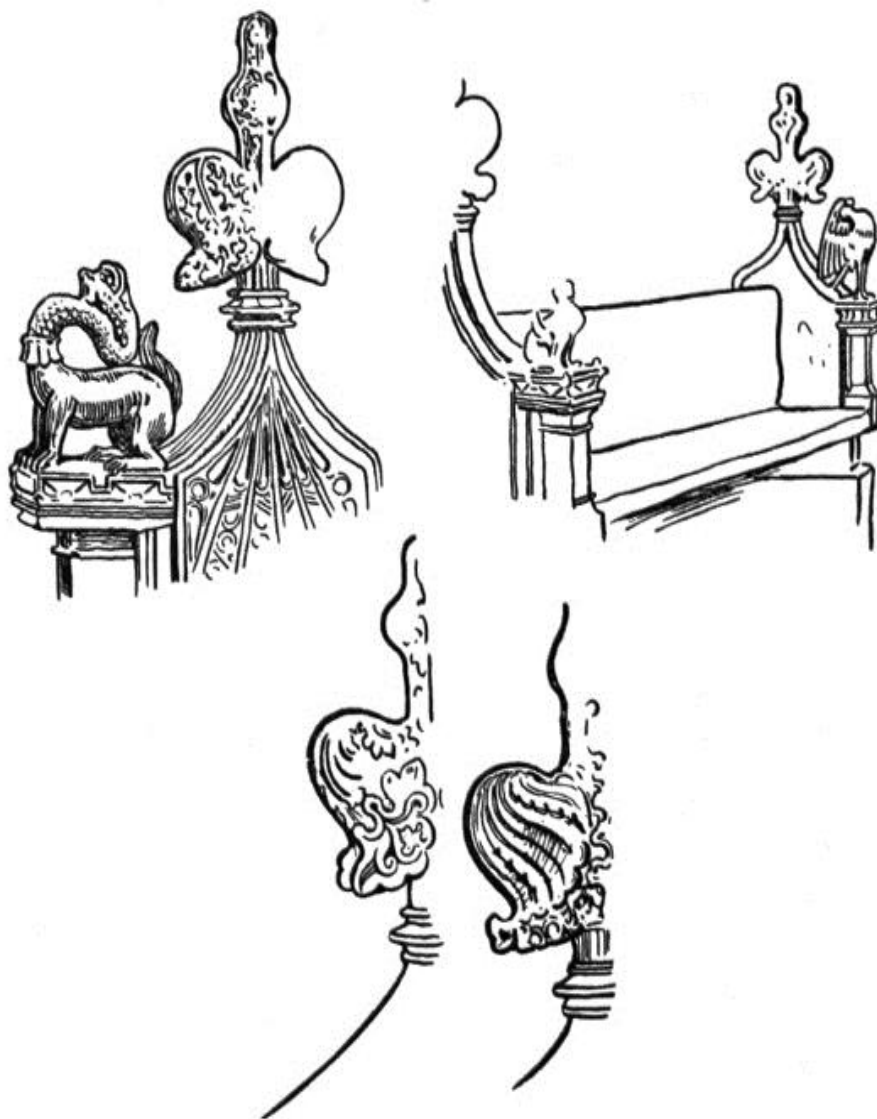
CANOPIED
SEAT
FRENCH
15th CENT

ДРЕССИРОВОЧНЫЙ ШКАФ ИЛИ БУФЕТ XV ВЕК ФРАНЦУЗСКИЙ

(из L. Roger Milès)

СИДЕНЬЕ С НАВЕСОМ ФРАНЦУЗСКОЕ XV В.

Можно найти множество примеров фантазийного обращения с архитектурными формами в мебели, текстиле, живописи, резьбе и металлообработке — например, балдахины над головами фигур на витражах и обрамляющие фигуры на латунных изделиях, — шкатулки и лари в форме зданий с аркадами, контрфорсами и шпилями, сиденья и стулья с балдахинами или арочными спинками, резные концы скамеек с наконечниками в виде «маковых головок» и арочными и листовыми панелями, камины в форме шкатулок. Крупные золотые парчовые ткани, используемые в качестве занавесей или покрывал, изображены в миниатюрах и картинах периода « ». Очень красивые образцы можно увидеть, например, на картинах Ван Эйка и Мемлинга.



РЕЗНЫЕ КОНЦЫ СКАМЬЕВ, ЦЕРКОВЬ ДЕННИНГТОН, САФФОЛК.

Во всех этих вещах мы находим, так сказать, отголосок преобладающих лиственных форм готической архитектуры, повторяющихся в бесконечных вариациях, контролирующего и гармонизирующего элемента во всех дизайнерских работах готического периода, формы, с помощью которой все кажется гармоничным и связанным, как ветви связаны с главным стволом, и как план дерева можно найти в жилках листа.

В XIV веке произошло развитие новой фазы готики, называемой перпендикулярной. Она сочетается с ранней английской и декоративной, а также нормандской готикой почти во всех наших соборах.



БРОКАТНАЯ ЗАВЕСА ИЗ «БЛАГОВЕЩЕНИЯ» МЕМЛИНГА.

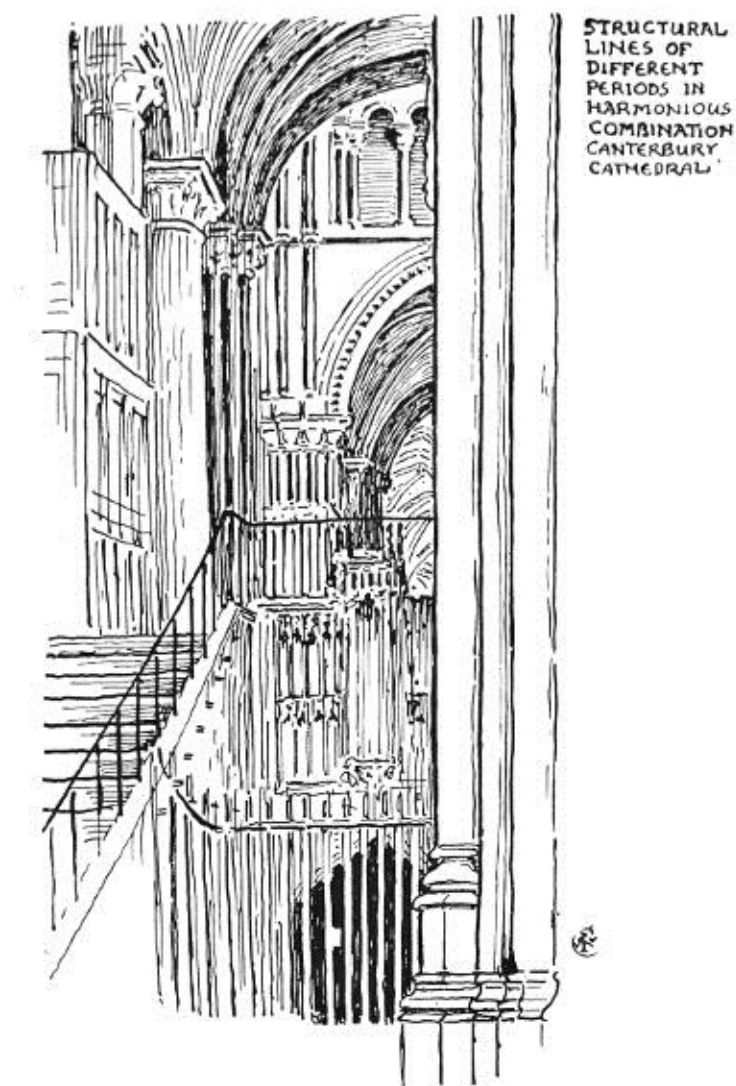
В соборе Святого Давида, например, есть замечательный образец поздней перпендикулярной деревянной крыши, богато отлитой и резной, с подвесками, покрывающей нормандский неф 1180 года постройки. Тем не менее, эффект прекрасный, и хочется порадоваться, что архитектор-реставратор не смог найти авторитетных источников для нормандского каменного свода, иначе мы могли бы потерять богатую деревянную крышу ради современного представления о предполагаемом нормандском своде. Эскиз (с южной стороны хора в Кентербери, стр. 45) также показывает, насколько гармонично складываются структурные линии разных периодов.

Главными характеристиками позднего периода готики (перпендикулярной) являются арка с более низким скосом, удлиненная шахта, множество сгруппированных; крышки и основания угловатые; ребра сводов богато отлиты или свод покрыт веерообразным слоением в поздних примерах, как в часовне Генриха VII. Шпили начинают приобретать куполообразную форму, детали становятся меньше, окна становятся больше и поперечно разделены фрамугами или горизонтальными перекладинами из камня, соединяющими и укрепляющими множество вертикальных стоек.



СОБОР СВЯТОГО ДАВИДА.

Появляется определенная утонченность деталей и линий с чувством подчеркнутой горизонтали и вертикали ; и это чувство может быть признаком реакции, как будто конструктивные способности человека и его воображение начинают готовиться к следующим великим переменам, которые вскоре должны были охватить искусство Европы.



СТРУКТУРНЫЕ ЛИНИИ РАЗНЫХ ПЕРИОДОВ В ГАРМОНИЧНОМ СОЧЕТАНИИ, КЕНТЕРБЕРИЙСКИЙ СОБОР.

Можно сказать, что постепенно с того времени архитектура, как высшее органическое и контролирующее влияние в искусстве дизайна, отказалась от своей прерогативы лидерства, и с тех пор художественный интерес в целом был скорее вытеснен другими искусствами; или, скорее, с заменой принципа органического роста из употребления и конструктивной необходимости в архитектуре на принципы классического авторитета, археологии или ученой эклектики, различные искусства, особенно живопись, начали независимое существование, и можно сказать, что с другими искусствами дизайна они были более индивидуализированными и все менее и менее связанными и к ним, и к архитектуре с тех пор, достигнув, возможно, в наши дни самых крайних точек расхождения.

Мне кажется, что в целом не может быть никаких сомнений в том, что архитектура и искусство дизайна в целом пострадали в результате; и чтобы вернуть их к здоровой и гармоничной деятельности, мы должны попытаться вновь объединить их всех на старой основе.

На этом я закончу свой краткий очерк архитектурного стиля и его влияния, не пытаюсь сейчас следовать за ним в его более поздних изменениях и адаптации к возросшим сложностям человеческого существования. Моей целью было скорее остановиться на органических и типичных формах архитектуры в моем стремлении проследить взаимосвязь между ней и искусством дизайна в целом.

Мне кажется, что эта взаимосвязь заключается главным образом в *контроле конструктивных линий и форм*, которые любой дизайн, поверхностный или иной, связанный с любой формой архитектуры, неизбежно должен признавать как фундаментальное условие соответствия и гармонии. Те существенные свойства выражения линии, какими они кажутся сейчас, которые придают смысл и цель всему дизайну, по-видимому, проистекают непосредственно из конструктивных потребностей и неразрывной ассоциации идей, с которыми они связаны; как, например, идея надежного покоя, передаваемая горизонтальными линиями, или чувство поддержки и жесткости, предлагаемое вертикальными линиями, могут быть напрямую связаны с фундаментальными принципами архитектурной структуры, с перемычкой и ее опорой, с укладкой камня на камень, и с помощью этого ключа мы могли бы проследить выражение линии во многих ее вариациях.

ГЛАВА II. ОСНОВЫ ПОЛЕЗНОСТИ И ВЛИЯНИЯ

РЯДОМ с влиянием архитектурной основы на дизайн и, действительно, едва ли отделимым от него, являясь другой стороной конструктивного, адаптивного искусства, мы вполне можем взять Основу и влияние Полезности.

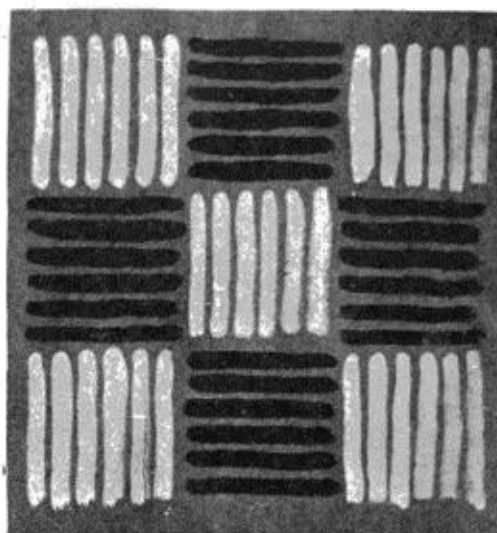
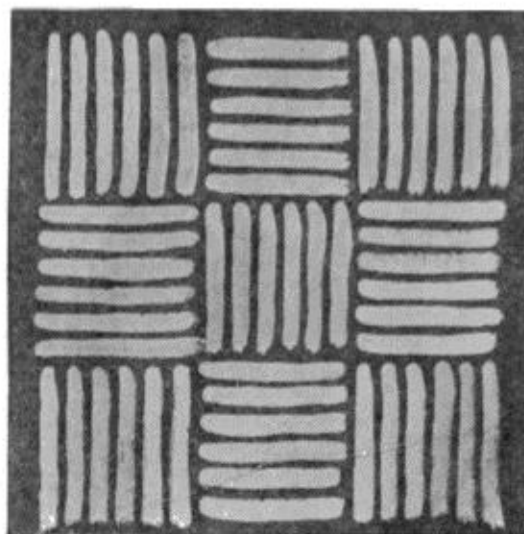
Это можно рассматривать двояко:

(1) В его влиянии на дизайн узоров и архитектурный орнамент посредством примитивных структурных потребностей.

(2) По его влиянию на структурную форму и декоративную обработку, возникающую в результате функционального использования или предполагаемую им.

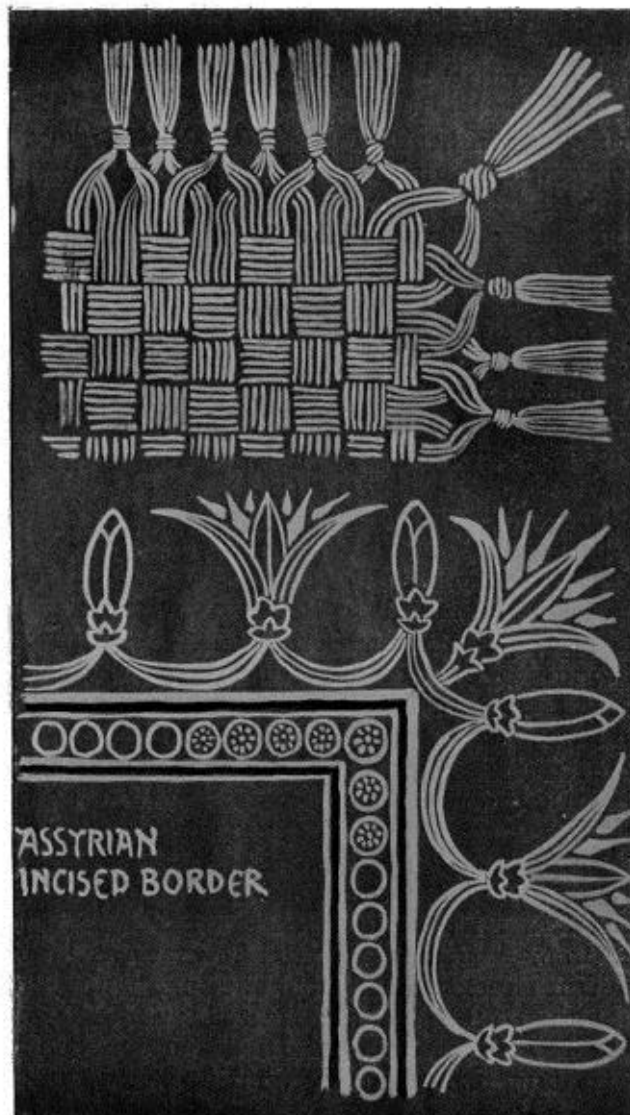
(1) Любопытно, что мы находим примитивные орнаментальные мотивы связанными с примитивными структурами и тканями чисто утилитарного назначения, но, по-видимому, так оно и есть.

Плетение из тростника циновки, вероятно, было одним из самых ранних промышленных занятий, а клетка - одним из самых примитивных и универсальных узоров. Если мы посмотрим на поверхностный эффект необходимости конструкции, пересечение одного равного набора волокон другим набором под прямым углом, с переплетением, получается серия квадратов, которые чередуются по оттенку, если цвет одного набора темнее, чем пересекающих его наборов (см. Иллюстрацию). Подчеркните этот контраст, и мы получим наш узор в клетку, или шахматную доску, который либо как завершенный сам по себе узор, как в пледах и тартанах, либо как замысел или эффектный мотив в дизайне, является, как я уже говорил, возможно, самым универсальным и нетленным из всех узоров, ассоциирующимся с дизайном всех периодов и все еще постоянно используемым дизайнерами.



РОГОЖКА.

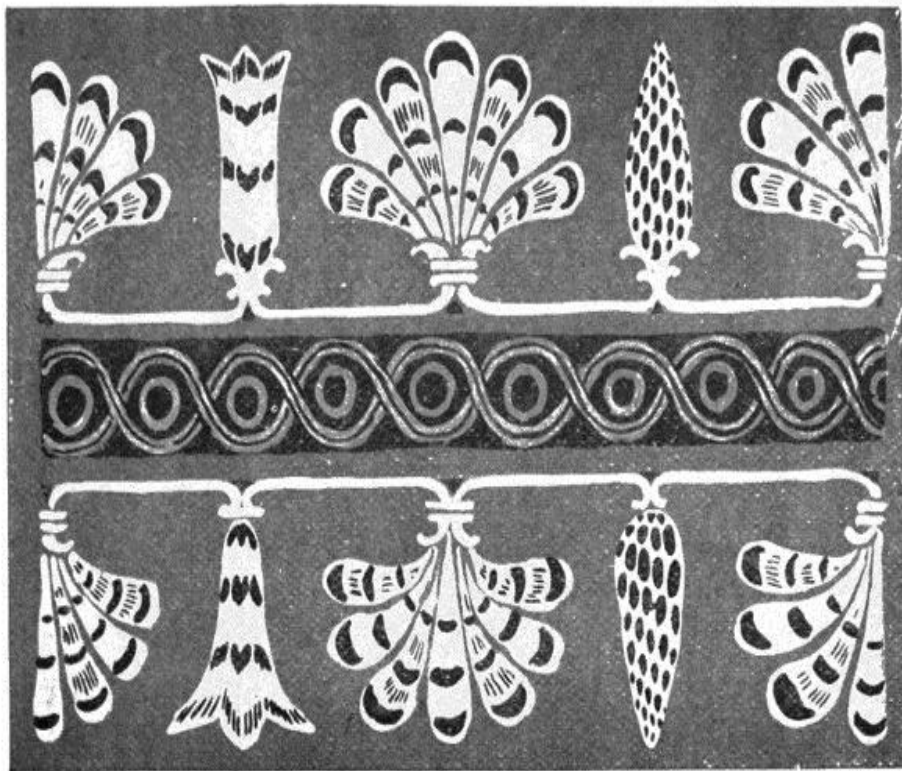
Однако давайте немного подробнее рассмотрим примитивный тростниковый коврик. Когда он лежал на полу примитивной палатки или хижины, его края принимали форму, показанную на следующей странице. В древней ассирийской, египетской, персидской и греческой архитектуре мы постоянно находим резные узоры, используемые в качестве обрамлений и фигур, типа, приведенного в ассирийском примере. Теперь, сравнивая это с примитивной циновкой, очень сильно напрашивается предположение о вероятности происхождения мотива узоров этого типа изначально из того же конструктивного источника. В некоторых случаях, как на эмалированной плитке из Ассирии, граница меняется на противоположную, но у греков она, наконец, приняла вертикальное направление, как в формах бордюра из гимеона или жимолости; но, как бы впоследствии ни менялись и обогащались цветочными формами, всегда можно проследить ее структурное происхождение в виде плетения, и, кажется, она приобретает от этого определенную силу и приспособляемость. В плетеных изделиях.



ПРИМИТИВНЫЙ ТРОСТНИКОВЫЙ КОВРИК И АССИРИЙСКАЯ ГРАНИЦА.

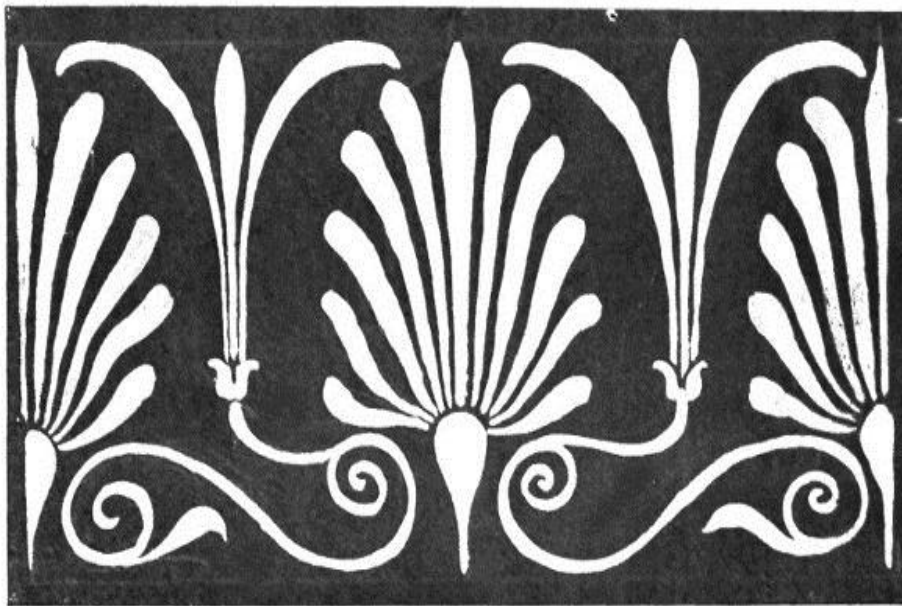
АССИРИЙСКАЯ РЕЗНАЯ ГРАНИЦА.

Другой тип орнамента может быть связан с конструктивными потребностями плетения из прутьев, которые так часто использовались первобытным человеком в устройстве своих жилищ и в примитивных предметах обихода и обслуживания.

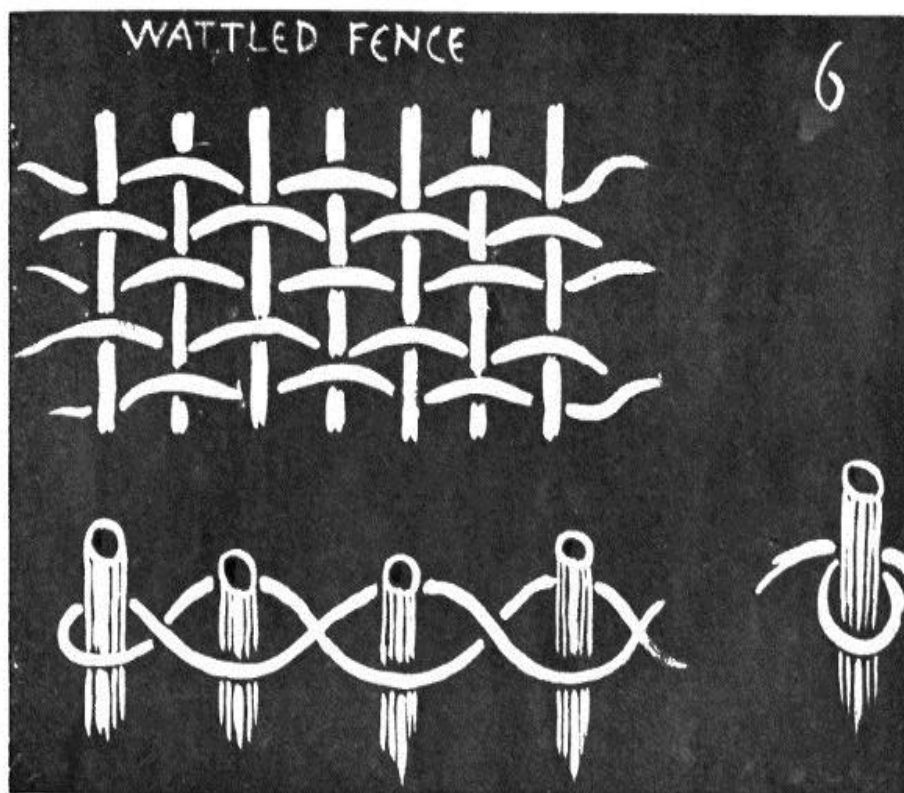


АССИРИЙСКАЯ ЭМАЛИРОВАННАЯ ПЛИТКА.

Различные формы волюта, или спирали, и гильошированного орнамента, столь широко использовавшиеся древними — ассирийцами, египтянами и греками, — по своей структуре и расположению линий можно сравнить с формой ивняка, или шнура, обвитого вокруг вертикальных прутьев плетеной изгороди, как показано на горизонтальном разрезе. Прimitивная плетеная структура дает представление о планах этих узоров. Это, безусловно, удивительно полно объясняет их происхождение.

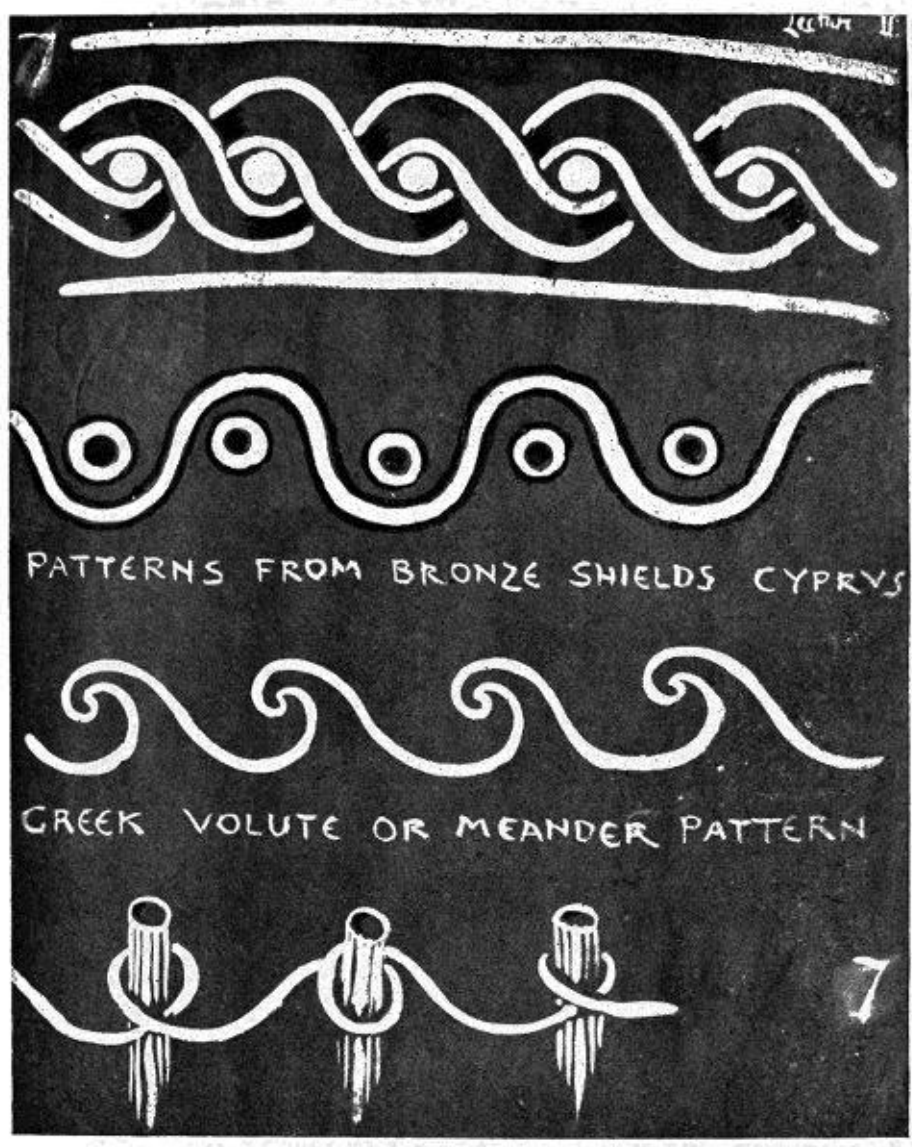


ГРЕЧЕСКИЙ ГИМНИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ.



ПЛЕТЕНЫЙ ЗАБОР.

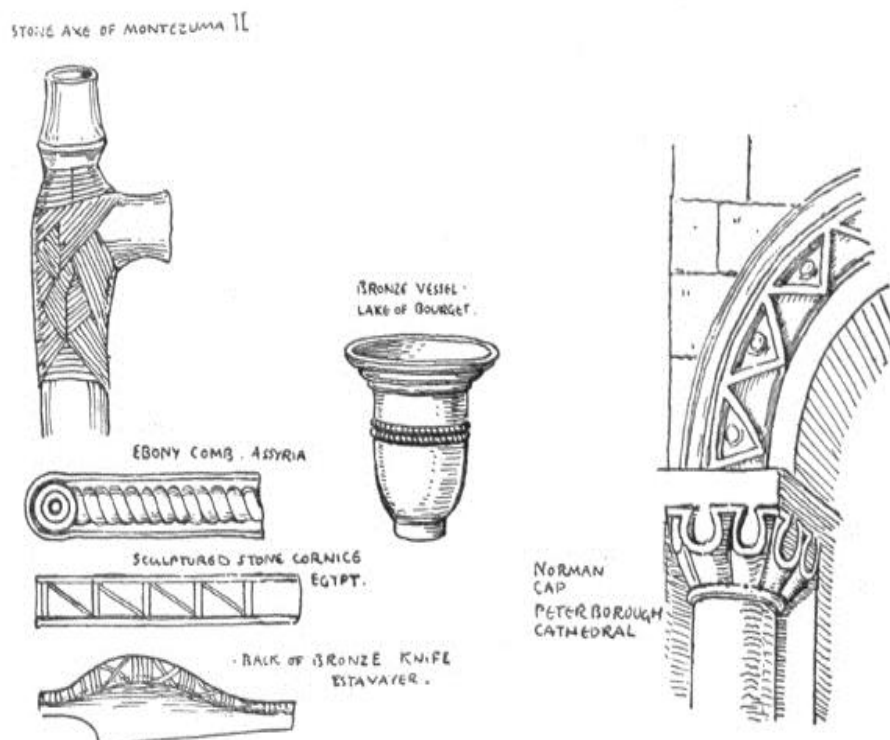
Возможно, что другим источником, который мог внести свой вклад в эволюцию греческой спирали или волюты, был металл в виде тонких кованных пластин, которыми первобытные греки покрывали части своих внутренних стен; но это были более поздние времена, и также возможно, что первобытный мастер по металлу тоже позаимствовал мотив плетения.



ДРЕВНИЙ СПИРАЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ.

УЗОРЫ С БРОНЗОВЫХ ЩИТОВ КИПРА.

ГРЕЧЕСКИЙ СПИРАЛЬНЫЙ ИЛИ МЕАНДРОВЫЙ УЗОР.



ВИДЫ УКРАШЕНИЙ, ПРОИЗВОДНЫХ ОТ РЕМЕШКОВ.

КАМЕННЫЙ ТОПОР МОНТЕСУМЫ II.

БРОНЗОВЫЙ СОСУД, ОЗЕРО БУРЖЕ.

ГРЕБЕНЬ ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА, АССИРИЯ.

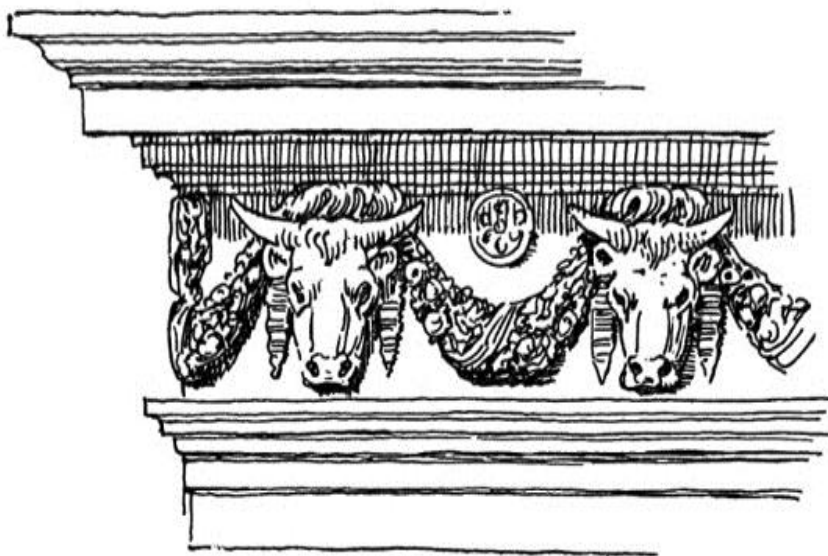
СКУЛЬПТУРНЫЙ КАМЕННЫЙ КАРНИЗ, ЕГИПЕТ.

НОРМАНДСКАЯ ШАПКА, КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР ПИТЕРБОРО.

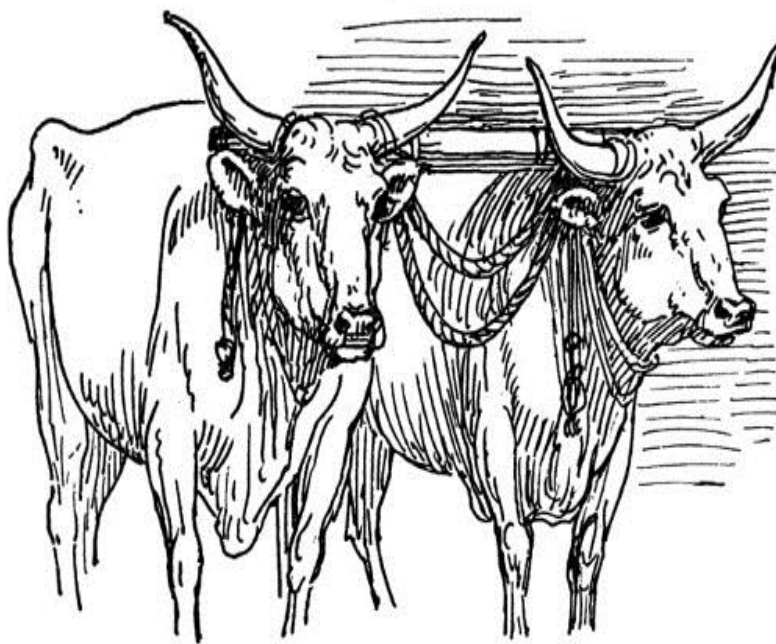
ОБРАТНАЯ СТОРОНА БРОНЗОВОГО НОЖА ESTAVAYER.

До того, как был использован металл, или были известны гвозди или столярные изделия, методом скрепления двух предметов, таких как лезвие каменного топора или молотка и его рукоятка, было скрепление или прочное связывание их вместе полосками кожи или

ремешками, и к этому источнику мы снова могли проследить другие типы узорных мотивов, очень широко распространенных. В первых примерах шнуровка имитировалась в металлообработке, когда больше не использовалась в строительстве в качестве орнамента, как в различных существующих бронзовых орудиях; но позже, начиная с мотива завязывания и завязывания, мы получаем всевозможные вариации, как в зигзагообразных нормандских арках и в более ранних кельтских узлах, которые казались частично повторением некоторых типов восточного и классического орнамента, если только мы не рассматриваем их как независимо производные, подобно им, от примитивной структуры. Кажется, это снова дает о себе знать в новом разнообразии ремешков нашего елизаветинского периода, в орнаменте которого, по-видимому, была новая смесь готики с классическими деталями, с примесью восточного или мавританского колорита, проникшего через Италию и Испанию.



ФРИЗ (ХРАМ СИВИЛЛЫ В ТИВОЛИ).



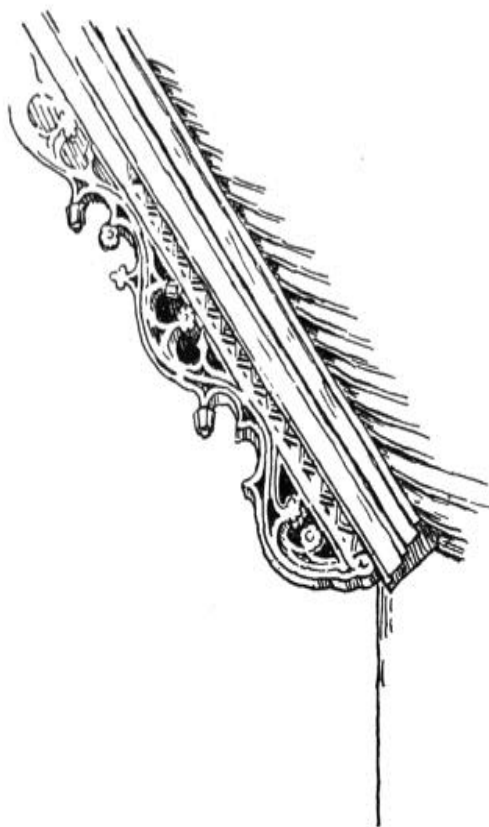
БЫЧЬЕ ЯРМО, КАРРАРА.

В качестве примера архитектурного орнамента, мотив которого, по-видимому, взят из повседневного обихода, мы можем отметить фриз римского круглого храма Сивиллы в Тиволи, состоящий из бычьих голов, чередующихся с изгибами свисающих цветочных гирлянд и соединенных ими. По сей день в Италии почти везде можно увидеть этот мотив, подсказанный появлением деревенской повозки, запряженной волами, когда она приближается по дороге — вид спереди двух воловых голов с ровным ярмом на шеях и свисающими между ними подвесными соединительными веревками.

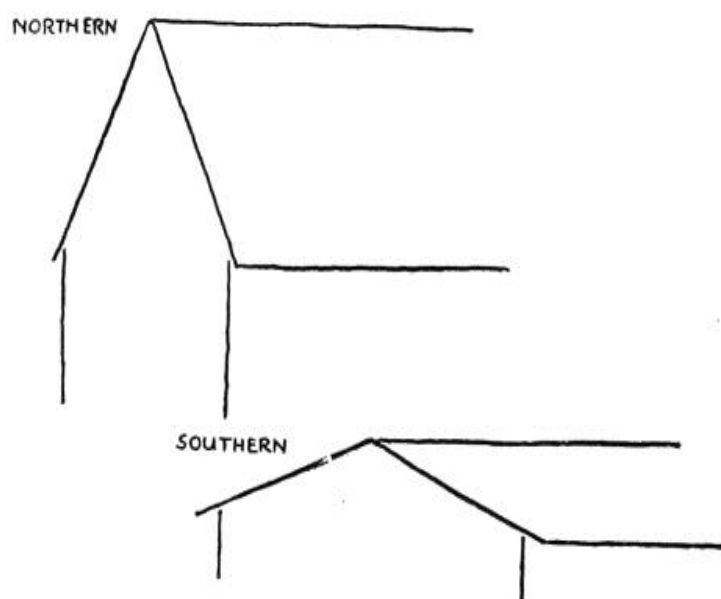
Однако, вероятно, что каким бы ни было его происхождение, его предложение было жертвенным, поскольку бык, украшенный гирляндами, постоянно фигурирует в классической скульптуре, которого вели перед алтарем на заклание, и это обстоятельство в равной степени могло послужить причиной мотива скульптора, точно так же, как мы видели, что обычай украшать карниз греческого дома гирляндами предполагал его увековечение в резьбе по камню архитекторами классической эпохи.

Следует отметить, что те первобытные источники, к которым мы можем отнести мотивы орнаментального дизайна, однако, впоследствии развивались по чистоорнаментальным линиям, и из-за их декоративной ценности все они берут свое начало в реальном использовании и служении, в физической и конструктивной необходимости, и что они тесно связаны с формой и характером жилищ и храмов человека.

(2) Переходя теперь ко второму разделу нашей темы, чтобы рассмотреть "влияние на форму и обработку поверхности, возникающее в результате функционального использования или предполагаемое им", нам все равно придется держаться поближе к жилищу и постоянно помнить о вездесущем архитектурном влиянии, рассмотрение которого мы изложили.



ДОЩАТЫЙ НАСТИЛ, ДОМ В АЙТХЭМЕ МОУТЕ.



ТИП ФРОНТОНОВ:

СЕВЕРНЫЙ.

ЮЖНЫЙ.

Например, угол наклона крыши в зданиях, который является столь заметной характеристикой в различных типах архитектуры, изначально определялся климатическими условиями. В широком смысле можно сказать, что острая, высокая готическая крыша означает снег или плохую погоду, в то время как низкая классическая крыша по большей части означает солнечный свет; или мы могли бы сказать, что одна олицетворяла зиму, а другая - лето. Дом по—прежнему должен строиться в основном для того или иного случая, хотя благодаря изобретательности и тщательному учету сторон света при выборе места и планировании, в редких случаях, когда свободный выбор все еще возможен, что—то может быть и *было* предпринято, чтобы соответствовать любому сезону; и именно это тщательное рассмотрение таких моментов в наших старинных зданиях - скажем, в старинных английских усадьбах, построенных для того, чтобы жить в них долго, - придает глазу ощущение домашнего уюта и удовольствия, возможно, не меньшее, чем интерес к их декоративным деталям. Солнечная терраса в саду или аркадный фасад на юге, чтобы ловить зимнее солнце; прохладные и тенистые комнаты на севере летом— крытая веранда для защиты гостей от непогоды. Подобные приспособления показывают, что при планировании и строительстве были потрачены мысли и проявлена осторожность; что на строителя или проектировщика повлияли соображения истинной полезности — не в простом и более современном смысле простого устройства, экономящего деньги или время, а в более реальной экономии, заключающейся в том, чтобы сделать дом *пригодным для жизни*. Вот эскиз одного из старинных каменных залов или поместий Дербишира семнадцатого века (Хейзелфорд-холл), очаровательно расположенного на склоне холма, чтобы вписаться в ландшафт или стать его частью, в то время как на самом деле в нем планируется комфортно жить с учетом смены времен года и ветров. Жилые комнаты выходят окнами на юг и запад.

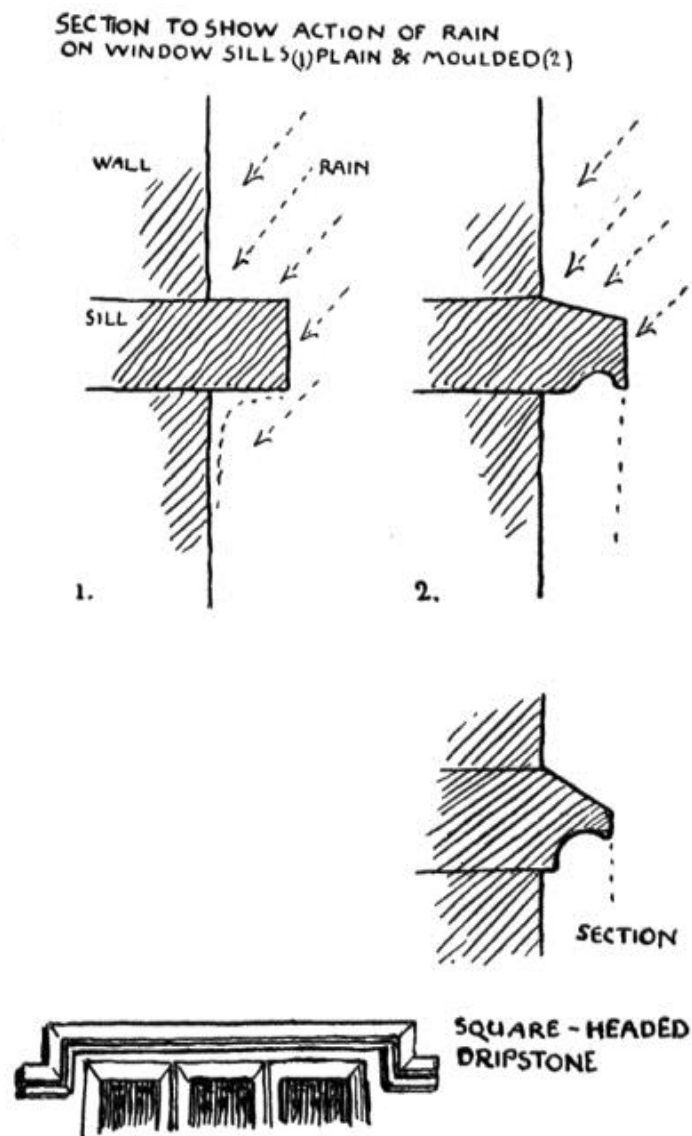
В наши дни кажется, что дома строятся скорее для продажи, чем для проживания (по крайней мере, постоянного), поскольку я замечаю, что часто, даже когда люди строят дом для себя, они постоянно хотят сдать его кому-то другому. Я бы подумал, что цыганский фургон чрезвычайно хорошо соответствовал бы современным привычкам. Это было бы более живописно, чем "кирпичный ящик с шиферной крышкой", к которому стремится большинство из нас, и, вероятно, намного дешевле в долгосрочной перспективе. Единственное, что требуется для того, чтобы сделать это осуществимым в любом масштабе, - это незначительное изменение земельного законодательства.

Происхождение лепнины в архитектуре, как гласит ее использование в качестве облицовочного камня, должно было служить чисто полезной цели — чередующейся вогнутости и выпуклости элементов, которые обычно характеризуют их, обеспечивая отвод дождевой воды и удерживая ее подальше от окон и дверей.



ХЕЙЗЕЛФОРД-ХОЛЛ, ДЕРБИШИР.

Приведу простую иллюстрацию этого принципа. Если, например, оставить прямоугольный и идеально ровный подоконник окна, вода, скорее всего, будет стекать внутрь через окно или, возможно, в стену, но если верхняя поверхность будет наклонной, а нижняя - полкой, вода будет стремиться стекать с нижнего внешнего края, не касаясь ни окна, ни стены.



РАЗДЕЛ, ПОКАЗЫВАЮЩИЙ ВОЗДЕЙСТВИЕ ДОЖДЯ НА ПОДОКОННИКИ: (1) ОДНОТОННЫЕ И ФОРМОВАННЫЕ (2).

Раздел.

КАМЕНЬ С КВАДРАТНОЙ ГОЛОВКОЙ.

Эта необходимость привела к появлению мотивов в дизайне и декоративном эффекте, и лепнина стала ценной частью эстетического выражения в архитектуре, предоставляя средства для выделения, создания эффекта отступающих плоскостей и использования важного принципа повторяющихся линий, на который я обращал внимание в первой главе.

И настильная доска, столь живописная особенность старых деревянных домов, имела то же полезное назначение - предохранять крышу и стены от повреждения погодой.

Лестницы с необходимыми перилами, опять же, привели к красивой форме в дизайне, причем не только в планировке самой лестницы, которая является столь важной особенностью в каждом доме, но и в интересном и разнообразном дизайне балясин, поддерживающих перила, и карнизов и т.д.



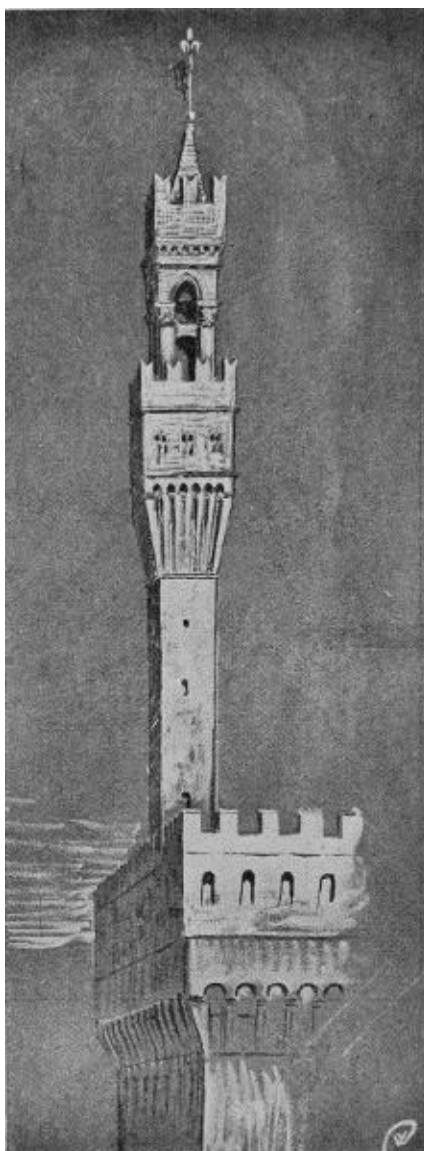
БАШНИ САН-ДЖИМИНЬЯНО.

Башни и церковные шпили, которые образуют такие важные и живописные элементы архитектурного (и, можно добавить, ландшафтного) дизайна, обязаны своим существованием, в первую очередь, потребностям наблюдения, охраны и обороны, а также, вероятно, средствам связи с помощью сигналов.

Для средневекового города, который, как теперь становится понятно, представлял собой высокоорганизованное устройство взаимопомощи и обороны, башни имели огромное значение как для наблюдения, так и для обороны. Они служили мощными контрфорсами и наблюдательными пунктами, расположенными с интервалами вдоль окружающей городской стены и по бокам от ворот. Смелость и изящество дизайна некоторых средневековых башен очень примечательны. Например, Сиена и город башен Сан-Джиминьяно, о котором я даю приблизительный набросок, чтобы издалека показать эффект скопления башен, похожих на корону на вершине холма; пожалуй, выше всех знаменитая башня Синьории или Палаццо Веккьо, старая ратуша Флоренции (тринадцатый век). Колокольня Брюгге (XIII век) также является еще одним прекрасным примером смелости и изящества дизайна. Раньше у него был шпиль, который изображен на картине шестнадцатого века, на заднем плане портрета фламандского художника Пурбуса, но шпиль дважды сгорал от пожаров и в третий раз не был восстановлен. Но даже в таком виде колокольня очень бросается в глаза, и, хотя с нее открывается обширная панорама

окрестностей, она также бросается в глаза всему городу и является ориентиром на равнинную местность вокруг.

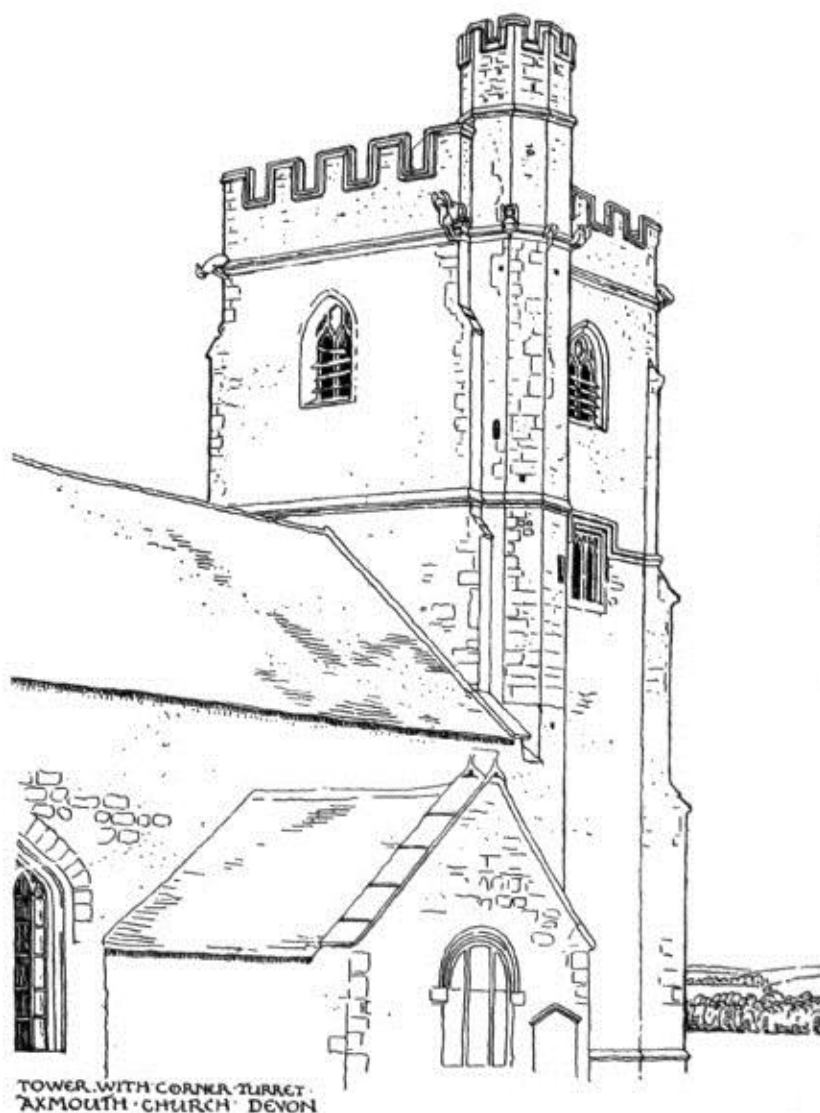
Башни наших собственных древних деревенских церквей, как правило, имеют зубчатые стены, а квадратные церкви часто имеют угловую башенку для придания более командного вида; и это опять же вносит разнообразие и является очень живописной особенностью. Сами зубчатые стены (хотя и предназначены для использования в обороне) являются исключительно декоративными элементами и придают парапету рельефность и легкость. В позднеготические времена они часто были причудливо сложены и украшены орнаментом, как на башне Магдалины в Оксфорде. Их декоративная ценность была осознана резчиками по дереву времен готики, и они постоянно используются в скиниях, ширмах и мебели, где их использование носит чисто декоративный характер.



БАШНЯ ПАЛАЦЦО ВЕККЬО, ФЛОРЕНЦИЯ.

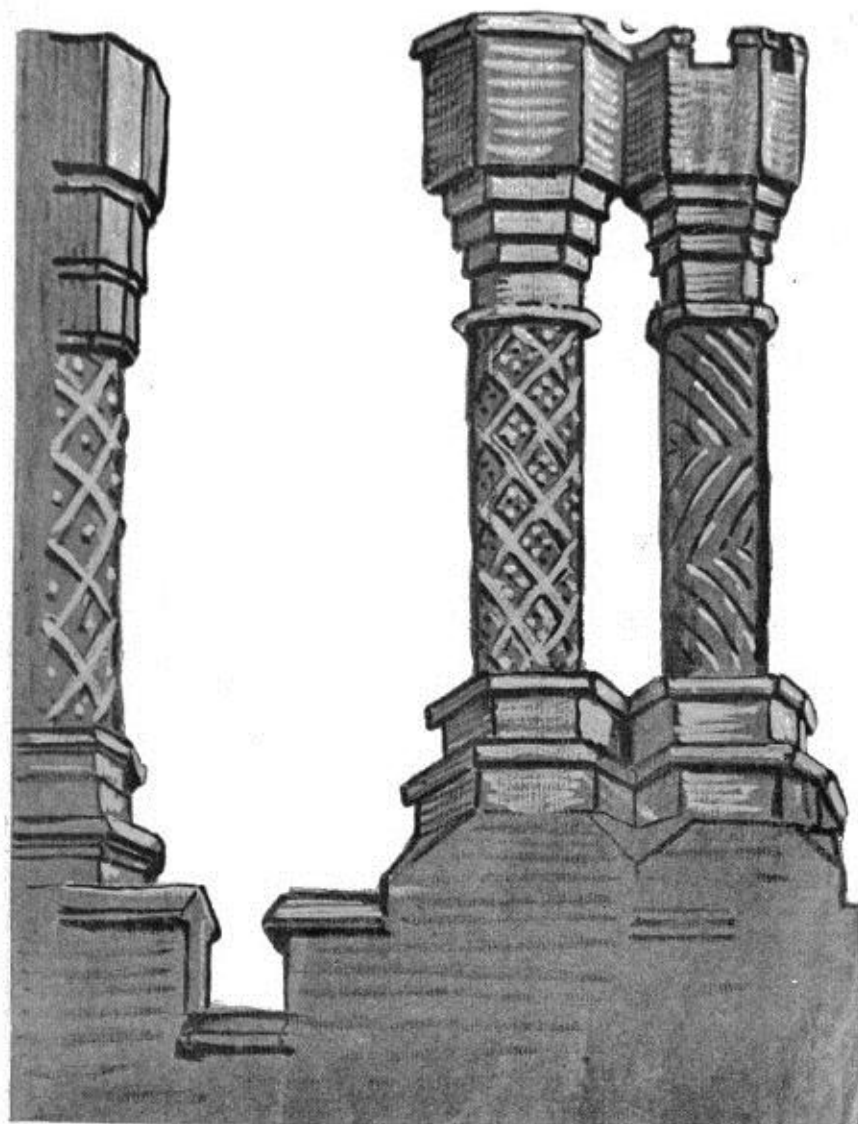
Дымоходы, опять же, представляют собой пример чисто полезного и пригодного для обслуживания объекта, который поддается декоративной обработке и становится важной частью дизайна здания.

Говорят, что первый дымоход в Англии был установлен в доме норманов в Крайстчерче, графство Хэмпшир. Обычной практикой было располагать камин в центре зала и выпускать дым через жалюзи в крыше, которые до сих пор можно увидеть в холле на Пенсхерст-Плейс в Кенте (четырнадцатый век); но в более поздние времена, особенно в период Тюдоров, кирпичные дымоходы часто считались полными изобретений и разнообразия в дизайне, а также чрезвычайно эффектными. Я привожу наброски некоторых характерных примеров в замке Фрамлингем и монастыре Ли.

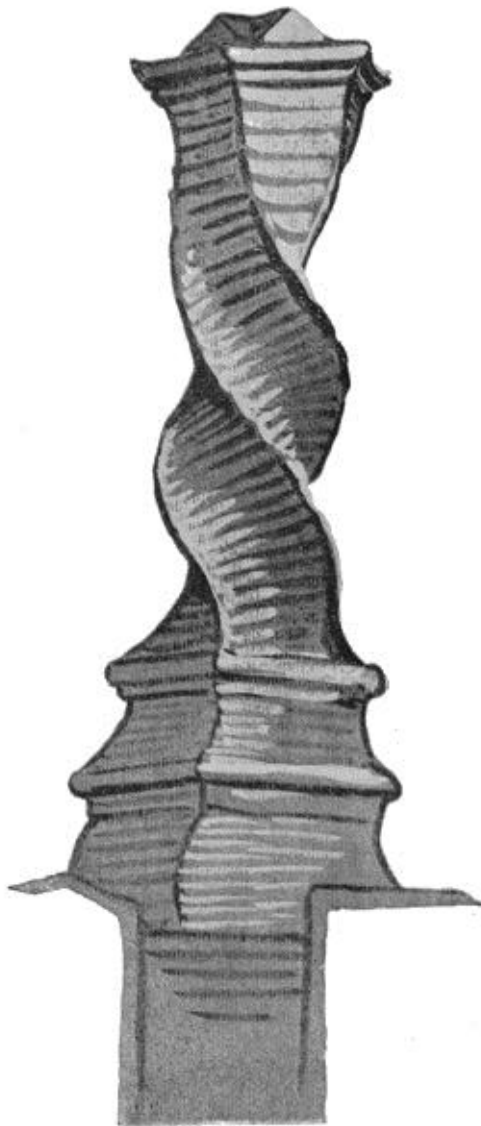


БАШНЯ С УГЛОВОЙ БАШЕНКОЙ, АКСМУТСКАЯ ЦЕРКОВЬ, ДЕВОН.

Предполагается, что сначала были построены прекрасные старые кирпичные дымоходы, которые можно найти среди старых ферм Эссекса, а затем фахверковый дом, построенный вокруг штабеля кирпича.



ВЫРЕЗАННЫЕ КИРПИЧНЫЕ ДЫМОХОДЫ, МОНАСТЫРЬ ЛИ, ЭССЕКС.

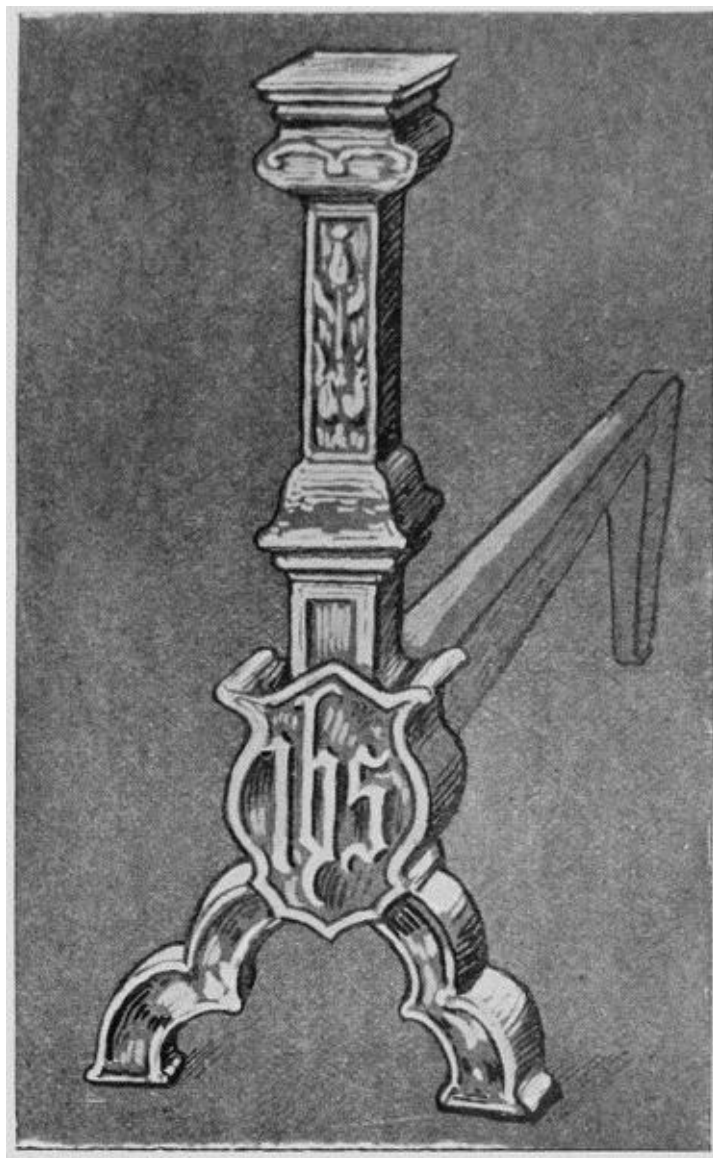


КИРПИЧНЫЙ ДЫМОХОД, ФРАМЛИНГЕМСКИЙ ЗАМОК.

Другими полезными вещами, связанными с камином и уголком для дымохода, которые отличаются своей приспособляемостью к декоративному дизайну, являются железные каминные решетки, используемые для поддержки горящих поленьев. Мы находим их в большом разнообразии форм и обработки, в то время как их основные или необходимые линии остаются неизменными. Это стандартная или вертикальная передняя часть, которая предоставляет поле для изобретательных мастеров и дизайнеров. Каминные утюги тоже, опять же, чисто полезны по своему назначению, но некоторые из их форм стали в высшей степени изящными.

Задняя железная решетка (особенно из старого Сассекса), расположенная позади камина напротив дымохода для защиты кирпичной кладки и отвода тепла, опять же, выполняла чисто полезную функцию, но она была объектом большого количества изысканного и богатого декоративного оформления, в основном геральдического или символического характера, и существует множество старых примеров. Чугун в наше время приобрел дурную

славу (с художественной точки зрения), но это происходит из-за его неправильного применения, например, в перилах или решетках, где он пытается занять место кованого железа. Однако в плоских панелях или на простой поверхности, такой как задняя решетка, чугун обладает исключительно хорошим эффектом и хорошо передает смелые рисунки. В больнице Читама, возможно, самом интересном здании в Манчестере, можно увидеть несколько прекрасных геральдических решеток из чугуна.



ЧУГУННАЯ ПОЖАРНАЯ СОБАКА, БОЛЬНИЦА СВЯТОГО Николая, КЕНТЕРБЕРИ.

Я привожу эскиз причудливой чугунной задней части дымохода в готическом стиле из Брюгге. В музее old Rath Haus есть очень хорошая коллекция образцов. Каким-то образом с современным, или, скорее, средневикторианским чугунным камином в стиле регистр теряется вся красота и интерес к дизайну. Хотя следует помнить, что действительно прекрасный художник и дизайнер, такой как Альфред Стивенс, потратил свой талант на подобные вещи.

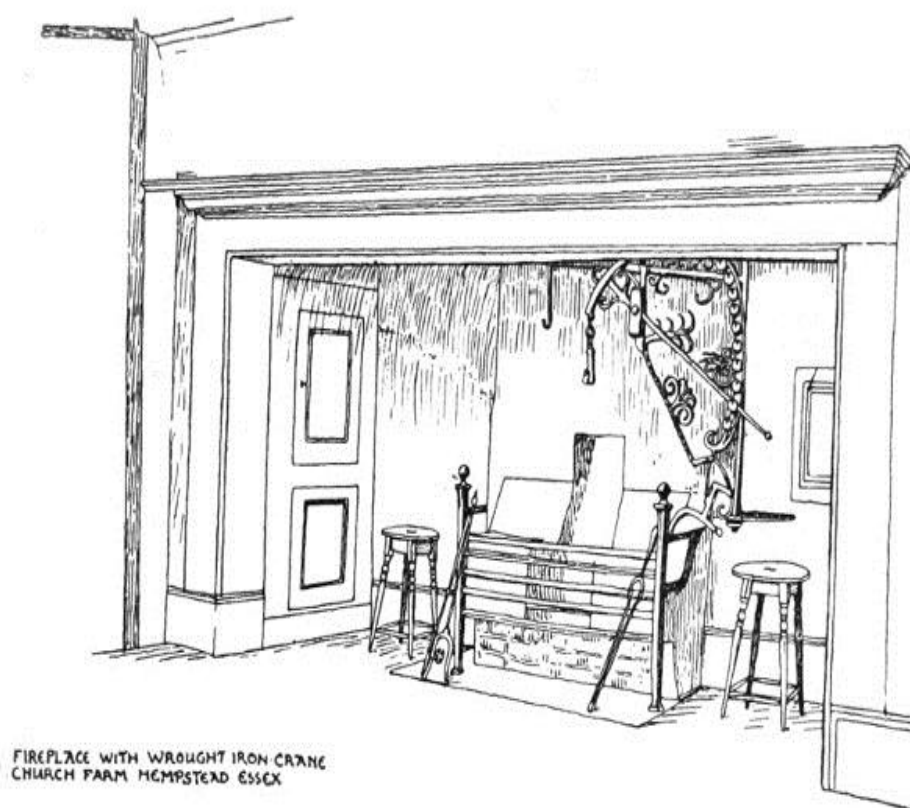
Концепция предмета, однако, кажется безрадостной и уродливой, и в большинстве сохранившихся образцов орнамент, стремящийся быть элегантным, становится потертым и убогим; а что касается печей из листового железа, то на них, похоже, наложен запрет на уродство, что кажется печальным, когда вспоминаешь очаровательные и жизнерадостные глиняные печи Германии времен готики и Возрождения, полные красок и изобретательности. Возрожденное использование облицованных плиткой дымоходов, а также встроенных и корзиночных решеток многое сделало для восстановления жизнерадостности наших очагов.



ЗАДНЯЯ ЧУГУННАЯ РЕШЕТКА.

Прежде чем мы покинем уголок у камина, я мог бы упомянуть еще об одном элементе металла, важном до появления кухонных плит как основного устройства для приготовления пищи, я имею в виду железный кран, который иногда до сих пор можно найти подвешенным к широким дымоходам старых фермерских домов, сделанный из кованого

железа, витой и изогнутый, с блестящими стальными выступами на нем, с множеством крючков и петель. Вот набросок типичного примера фермерского дома в Эссексе.



КАМИН С КОВАНЫМ ЖЕЛЕЗНЫМ КРАНОМ, ЦЕРКОВНАЯ ФЕРМА, ХЕМПСТЕД, ЭССЕКС.

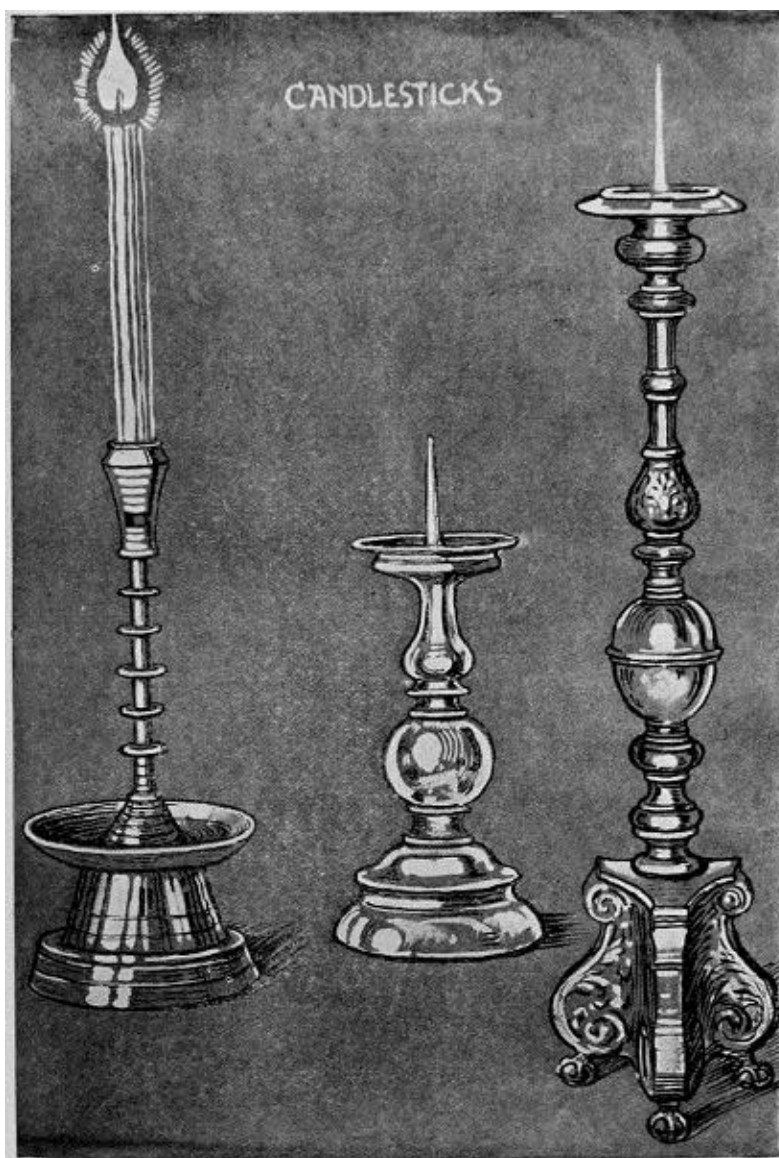
Соображения использования, опять же, очень явно влияют на дизайн ламп и подсвечников. Для лампы необходимы: (1) резервуар для масла, и (2) горлышко и горловина для удержания фитиля, и (3) прочная подставка. Все эти атрибуты объединены, с добавлением ручки, в самой старой и простой форме светильника — переносной антикварной лампе, которую можно носить в руке. Резервуар есть, хотя и небольшой, и нуждается в повторном наполнении из сосуда большего размера (как это было в притче о десяти девах).

Эти лампы часто устанавливали на тонкие рифленые треножки, чтобы давать свет в доме, или подвешивали гроздьями на цепях к разветвленной подставке, похожей на дерево. Сочетание многих характеристик старинной лампы можно найти в сравнительно современной латунной римской лампе (сейчас называемой антикварной, но в течение нескольких лет, и я полагаю, до сих пор, широко используемой людьми): у нас есть небольшой резервуар с четырьмя горлышками для фитилей, очень напоминающий по форме старинные ручные светильники. В него вдеается стержень подставки, который заканчивается кольцевой ручкой наверху и заканчивается широкой формованной подставкой, так что лампу можно с одинаковым удобством использовать как для переноски, так и для стояния. Маленькие приспособления для обрезки, нюхания и тушения подвешены

на маленьких цепочках к горловине штандарта и усиливают декоративный эффект. Каждая деталь изготавливается отдельно и скрепляется винтами.

Для современных мощных ламп на минеральном масле с круглыми фитилями требуются резервуары гораздо большего размера, и из-за этой необходимости современные лампы, как правило, принимают форму урны, и они, как правило, теряют красоту линий по мере увеличения объема (очень похожи на людей). Удовлетворительный тип был представлен мистером У. А. С. Бенсоном, медный, с медным веерообразным абажуром, что обычно является проблемой для современных ламп; и стекла также, хотя и необходимы, усложняют дизайн и, как правило, не добавляют красоты. (См. Иллюстрацию, стр. 77.)

Однако дизайн лампы никогда не может уйти от примитивных тройных условий конструкции лампы, которые мы видели в ее самой ранней форме: *резервуар, горловина для фитиля и подставка* — возможно, ручка, — но в рамках этих требований полезности есть простор для очень больших вариаций, а также неограниченного вкуса и изобретательности.



ПОДСВЕЧНИКИ.

Подсвечник, с которым у ручного фонаря есть что-то общее, однако, совершенно отличен по характеру, поскольку он изготовлен так, чтобы удерживать горючую часть в твердой, а не в жидкой форме. Следовательно, для этого требуется прочная подставка (например, для лампы), разумная высота, на которую можно поднять светильник, другая, чтобы держать свечу, и что-нибудь, чтобы задерживать тающий жир.

Этим условиям удовлетворяет старинный латунный подсвечник, но еще лучше старинный готический подсвечник или церковный подсвечник, у которого есть шип, на котором можно держать свечу, а не углубление. Таким образом, подсвечник должен соответствовать своему названию и оставаться палкой или формованной трубчатой колонной, хотя и способной превращаться в канделябр, выбрасывая ветви для дополнительного освещения из центрального стержня; наводящая на размышления форма, если она достаточно сдержанна, разработана со вкусом.

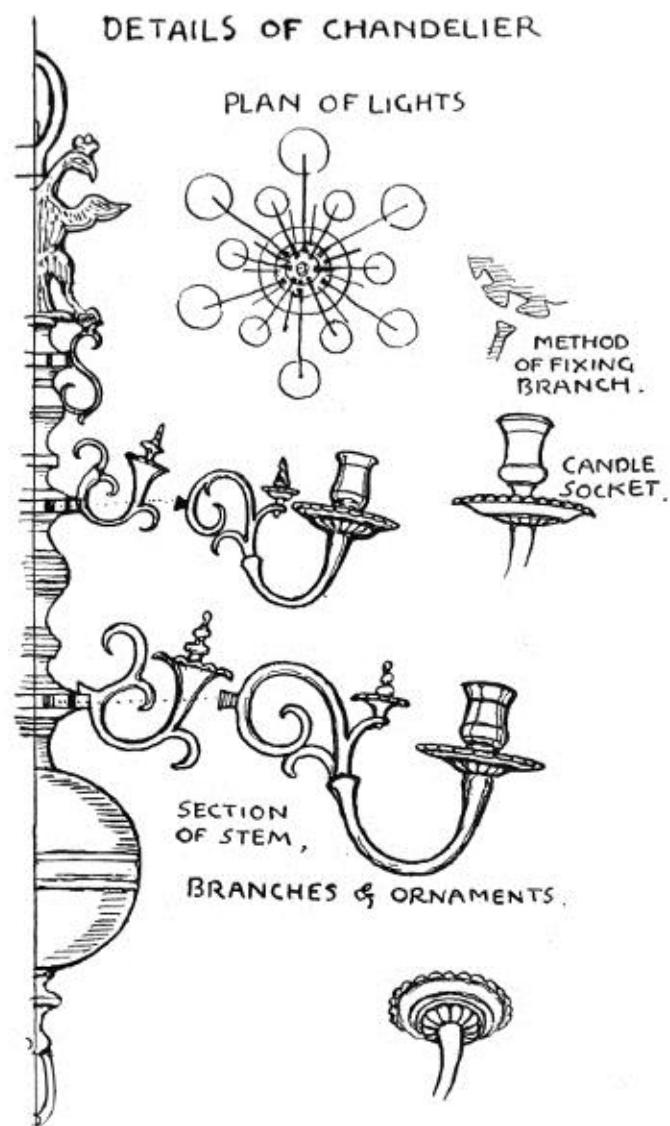
Старинные подвесные латунные канделябры шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого веков или более ранних очень хороши как по форме, так и по практичности. На картине Ван Эйка в Национальной галерее есть прекрасный готический рисунок "Ян Арнольфини и его жена".

У меня есть хороший пример более позднего типа — немецкий. Стебель окружен двуглавым орлом, и есть несколько ярусов лепнины, более крупные из которых плоские и с вырезами по краям, служащими гнездами для размещения соответствующей части ветки, которая надевается на них и поддерживает свечи. Они расположены в два яруса по шесть светильников в каждом, и между каждым светильником находится маленькая декоративная веточка или навершие, все это отделяется от свисающего стержня, заканчивающегося латунной сферой, которая удерживает его прямым и устойчивым. Это прекрасный пример хорошего, простого и практичного дизайна, который всегда должен сочетать необходимость и полезность с красотой.



· CHANDELIER ·
· OF BRASS ·
· GERMAN 17th ·
CENTURY ·

ЛЮСТРА ИЗ ЛАТУНИ, НЕМЕЦКАЯ 17- ВЕКА.



ДЕТАЛИ ЛЮСТРЫ:

СХЕМА РАСПОЛОЖЕНИЯ ОГНЕЙ.

СПОСОБ КРЕПЛЕНИЯ ОТВЕТВЛЕНИЯ.

ПОДСВЕЧНИК.

СРЕЗ СТЕБЛЯ, ВЕТВЕЙ И УКРАШЕНИЙ.

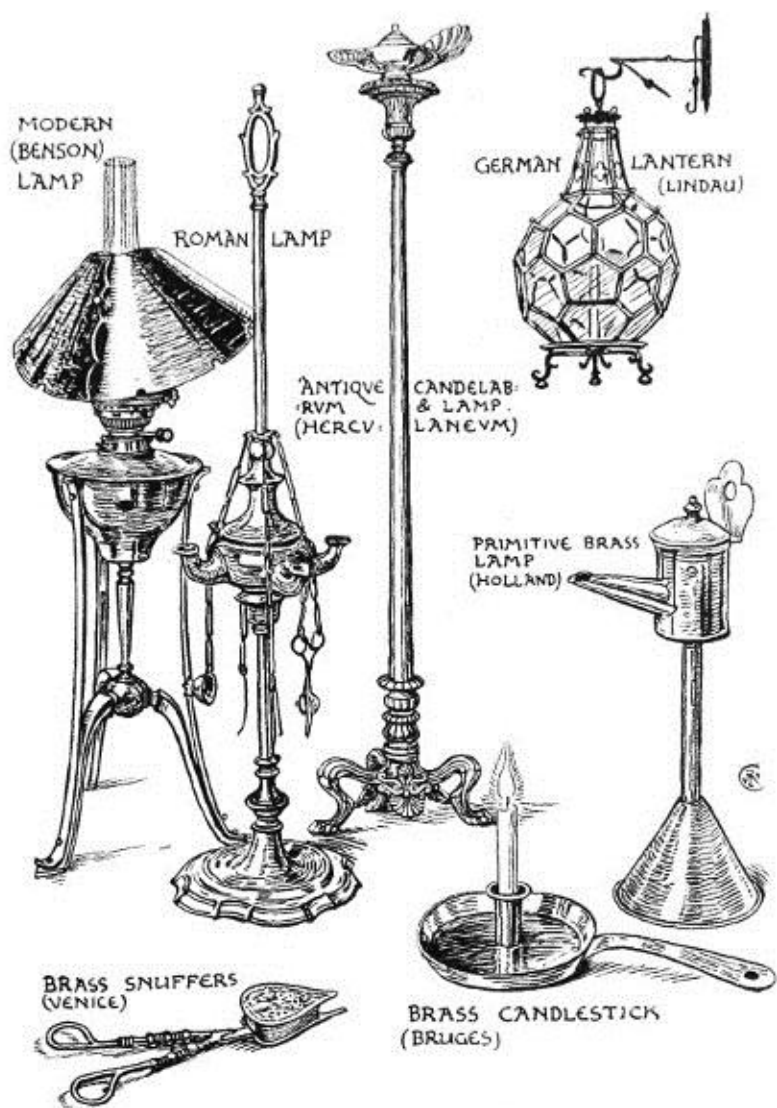
Для переноски к подсвечнику необходимо добавить широкую подставку и ручку, напоминающую блюдо, в то время как сама палка находится низко; вряд ли такая привлекательная форма, как стационарный настольный подсвечник в форме колонны, но все же имеющая свой характер и назначение.

Эти старомодные и наиболее живописные спутники подсвечников, табакерки, часто очень красивы по дизайну, и мне кажется, что какими бы "усовершенствованными" ни были фитили современных свечей, они все еще требуют к себе некоторого внимания.

Необходимость защиты света в фонарях открывает возможности для изобретательной адаптации дизайнера к стеклу и металлу.

Я познакомился с очень красивым и оригинальным мотивом в немецком музее (в Линдау), который имел шестиугольную форму: кусочки стекла, соединенные между собой зацепами, образующими шарообразный корпус для удержания света, и заканчивающийся сверху шейкой, с которой он свисал на кронштейн с помощью кольца. Он был снабжен железной треногой, чтобы при необходимости его можно было снять и поставить на место.

В фонарях много места для изобретений, и, кажется, жаль, что наш уличный фонарь, который является практически стандартным фонарем, должен оставаться таким чрезвычайно прозаичным, когда его конструкция так постоянно повторяется. Дело не столько в простоте, поскольку не нужно никаких посторонних украшений, если цели хорошо служит структура из хороших линий. Необходимость очистки стекла, вероятно, является препятствием для большого разнообразия форм при нынешнем положении вещей, и, кроме того, электрический свет входит во всеобщее употребление, принося с собой совершенно новые условия, так что до того, как мы получим нашу идеальную газовую лампу, необходимость в ней, вероятно, вообще, так сказать, отпадет.



ЛАМПЫ, ПОДСВЕЧНИК И ТАБАКЕРКИ.

СОВРЕМЕННАЯ ЛАМПА (БЕНСОНА).

НЕМЕЦКИЙ ФОНАРЬ
(ЛИНДАУ).

РИМСКАЯ ЛАМПА.

АНТИКВАРНЫЙ КАНДЕЛЯБР И ЛАМПА
(ГЕРКУЛАНУМ).

ПРИМИТИВНАЯ ЛАТУННАЯ ЛАМПА
(ГОЛЛАНДИЯ).

ЛАТУННЫЕ ТАБАКЕРКИ
(ВЕНЕЦИЯ).

ЛАТУННЫЙ ПОДСВЕЧНИК
(БРЮГЕ).

Идея подвески и отсутствия жесткости или веса, связанная с электрическим освещением, должна, казалось бы, наводить дизайнеров на размышления, но мы, похоже, еще не совсем избавились от условий эксплуатации газовых трубок, с одной стороны, и не вышли далеко за рамки несколько затасканной идеи о цветках-колокольчиках, вспыхивающих добела, с другой. Можно почти предпочесть неприкрытую простоту маленьких очков грушевидной формы с их раскаленной нитью, подвешенной на конце покрытых проволокой проводов, кричащим излишеством в латунных электрических фитингах, которые иногда можно увидеть.

Можно было бы продолжить перечисление всего спектра предметов домашнего обихода и умножить примеры красоты и дизайнерских изобретений, примененных к самой скромной посуде, орудию труда или аксессуару, и наводящих на мысль о характерных чертах, наложенных на ее форму необходимостью и запросами повседневного использования, которые художник никогда не должен упускать из виду. Ни к одной вещи, к которой мы прикасаемся или которой пользуемся, не приложено огромное количество человеческой мысли и изобретательности, которые определили ее форму такой, какой мы ее видим, и которые постоянно изменяют форму, материал и характер.

Нынешние модифицирующие влияния, направление, в котором, по-видимому, в основном работает человеческая изобретательность, направлены на экономию времени, затрат и труда или могут быть таковыми, и под этим влиянием дизайн изделий или объектов чисто утилитарного назначения имеет тенденцию становиться очень прозаичным - или, возможно, вульгарно напористым. Без сомнения, это коммерческий инстинкт, который удовлетворяется, если нож *остается* ножом и будет резать или, по крайней мере, продавать, и не вкладывает никакой романтики ни в лезвие, ни в рукоятку. Старые изогнутые лезвия исчезли, и только серебряный нож получил какое-либо украшение, да и то, как правило, очень неинтересного вида. Эта прозаическая тенденция представляет механическую сторону влияния полезности, которая достигает красоты, если говорить просто о красоте линий, только в силу необходимости использования; хотя при том, что я бы назвал *кратковременным вдохновением*, о красоте вообще не может быть и речи. Это вызывает сожаление, поскольку самую простую вещь в использовании можно с таким же успехом сделать приятной по форме и линиям, хотя это может быть единственным возможным для нее видом красоты.

Когда мы переходим к гончарному делу, полезность и приспособленность к обслуживанию очень очевидны. Посмотрите на форму сосуда для воды, скажем, кувшина, как на типичную форму. У него должен быть большой полый корпус, вмещающий столько воды, сколько

может удобно нести один человек, но не больше, чем поднимет его ручка или ручки. У него должно быть горлышко для выливания. Установлено, что округлая форма более удобна для переноски, чем квадратная, и ее легче удерживать в руке или на голове. Мягкая глина также легко принимает круглую форму на круге, когда кувшин формируется руками гончара; и округлая форма может быть уменьшена к основанию, что экономит вес, и в то же время дает возможность для изящества линий. Его форма сразу выражает предназначение для переноски и наливания. Более благородную форму можно увидеть в греческой гидрии - большом трехручном сосуде для воды, приспособленном для переноски и наливания. Его носили на голове или плечах, две боковые горизонтальные ручки позволяли поднимать и опускать его, в то время как вертикальная ручка выполняла функцию наливания.

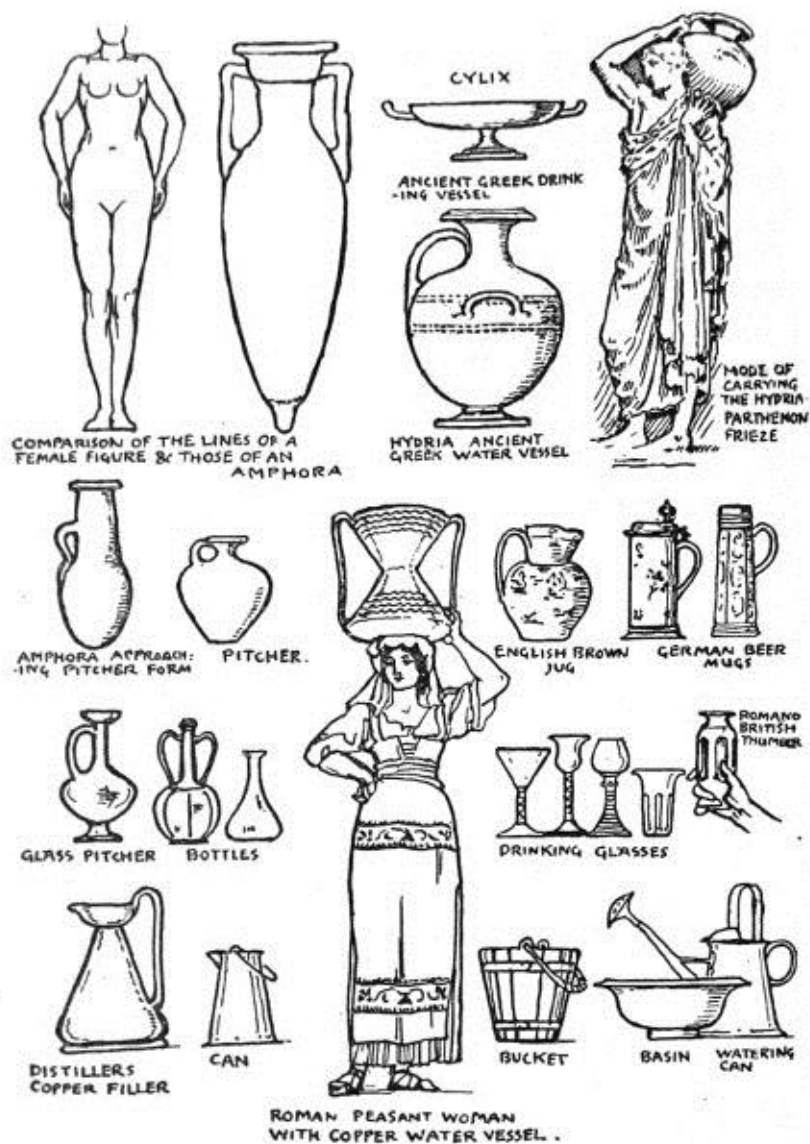
Мы можем отметить сходство контуров и пропорций греческой амфоры или сосуда для вина с линиями женской фигуры. Это, пожалуй, самая изящная из старинных форм сосудов, и она кажется смутно отраженной даже в чисто прозаической форме современной бутылки.

Мы могли бы проследить во всех различных формах сосудов признак полезности и отметить, как это определяет их типичную форму, поскольку они приспособлены, подобно гидрии или кувшину, для переноски и *наливания*: амфора или старинная винная бутылка для хранения вина в земле в охлажденном виде в переносных количествах: тип ведра для *макания* и переноски: тип воронки для *наполнения*.

Медный сосуд для воды римского народа, по-видимому, очень живописно сочетает в себе функции ведра и кувшина, а его форма позволяет носить его на голове.

Сосуд для *питья* снова демонстрирует совершенно иную форму и во всех своих разновидностях заявляет о своем назначении — чашка, стакан, тумблер, кружка и кружка-кружка.

В бутылке мы снова приближаемся к типу кувшина, функции удержания и наливания снова подчеркиваются во всех ее многочисленных формах. На рисунке показан набор типичных форм, о которых я упоминал.



СОСУДЫ ДЛЯ ПИТЬЯ И Т.Д.

СРАВНЕНИЕ ЛИНИЙ ЖЕНСКОЙ ФИГУРЫ И ЛИНИЙ АМФОРЫ.

СYLIX.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ СОСУД ДЛЯ ПИТЬЯ.

ГИДРИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ СОСУД ДЛЯ ВОДЫ.

СПОСОБ КРЕПЛЕНИЯ ФРИЗА ГИДРИЙСКОГО ПАРФЕНОНА.

АМФОРА, ПРИБЛИЖАЮЩАЯСЯ ПО ФОРМЕ К КУВШИНУ.

ПИТЧЕР.

АНГЛИЙСКИЙ КОРИЧНЕВЫЙ КУВШИН.

НЕМЕЦКИЕ ПИВНЫЕ КРУЖКИ.

СТЕКЛЯННЫЙ КУВШИН.

БУТЫЛКИ.

СТАКАНЫ Для ПИТЬЯ.

РОМАНО-британский БАРАБАНЩИК.

МЕДНЫЙ НАПОЛНИТЕЛЬ Для ДИСТИЛЛЯТОРОВ.

МОЖЕТ

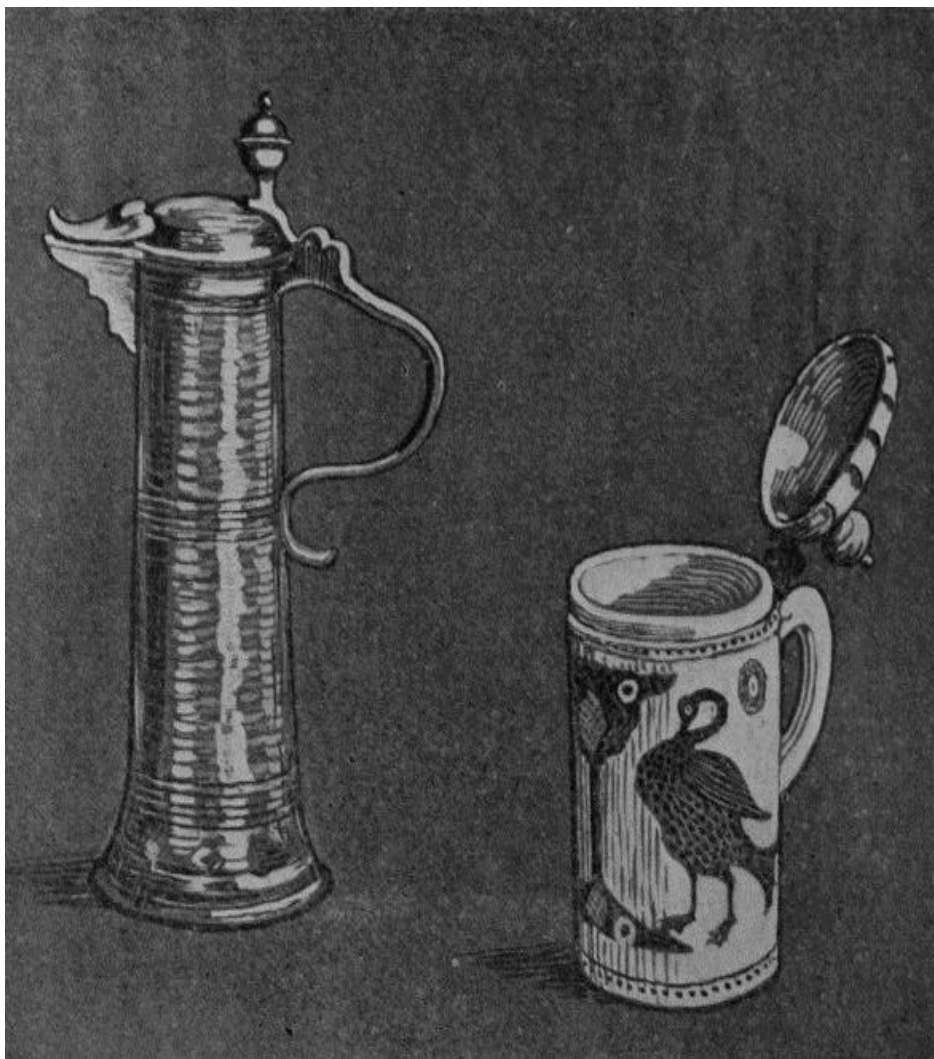
РИМСКАЯ КРЕСТЬЯНКА С МЕДНЫМ СОСУДОМ Для ВОДЫ.

ВЕДРО.

БАССЕЙН.

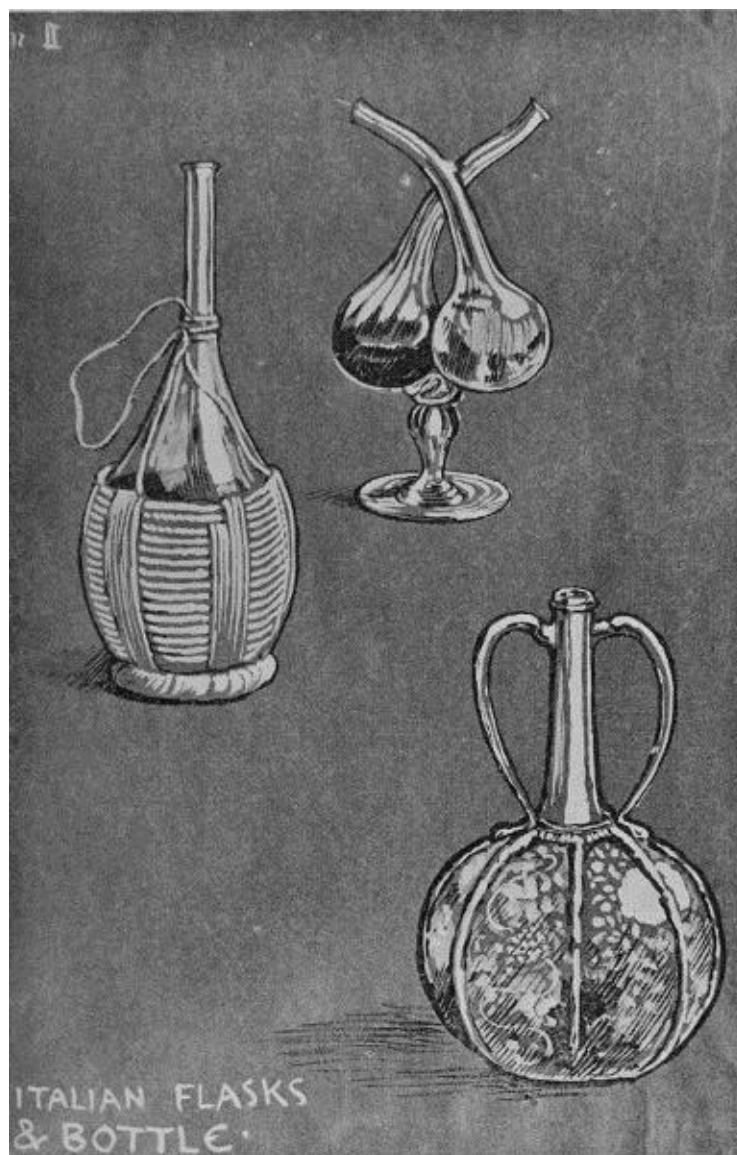
ЛЕЙКА.

Тема типичных форм сосудов очень четко проиллюстрирована в "Справочнике по орнаментам" Мейера, к которому я могу отсылать студентов, желающих продолжить изучение предмета.



НЕМЕЦКИЕ ПИВНЫЕ КРУЖКИ.

Однако, говоря о бутылках, я просто сошлюсь на любопытное соответствие мотивов дизайна в двух разных материалах.



ИТАЛЬЯНСКИЕ ФЛЯЖКИ И БУТЫЛКИ.

Обычная итальянская фляга для масла или вина - один из самых очаровательных современных полезных сосудов. Это просто кусок выдувного стекла той формы, которую расплавленное стекло впервые принимает при выдувании на конце трубки стеклодува. Чтобы сделать этот примитивный, но элегантный флакон портативный и позволить ему стоять, он связан примерно по иронии камыша, или тростника листья скручены в круглой подставкой, и соединенных между собой вертикальных широких полос раскрученных листьев с интервалом и цикл твист обвившая шею, а свободно, чтобы повесить или носить с судна. Все это в высшей степени практично и живописно.

Это разновидность бутылки или графина из венецианского стекла с сильным орнаментом, в котором основной мотив или идея защитного переплетения тростника, кажется, повторяется в стекле. Дынеобразные перегородки очерчены полосами рельефного стекла, уложенного на поверхность, в то время как панели между ними выгравированы арабесками

из листьев и птиц, и в целом образуется очень красивое произведение витиеватого стеклянного дизайна. (См. иллюстрацию, стр. 83.)

Здесь мы имеем еще один пример декоративного мотива, вытекающего из полезной функции, и адаптации в одном материале предложения, заимствованного из другого, хотя и применяемого к тому же типу формы.

Я не упомянул посуду типа тарелки, которая в целом, возможно, привлекла наибольшее внимание декораторов поверхностей, возможно, из-за более живописных условий, которые создает ее функциональная форма.

В центре блюда, тарелки или доски имеется круглая плоская или вогнутая поверхность для удержания пищи; и есть круглое пространство или ободок для руки, бордюр, который будет служить как обрамлением центрального предмета, так и для подчеркивания края. Греческий циликс, хотя на самом деле это неглубокая чашка для питья, создает аналогичные условия для дизайнера, хотя больше напоминает неглубокую лодочку или блюдо, и в заполнении этих пространств греческий вазописец, в том что касается композиции линий, драматического действия фигур, простоты и необходимой плоскостности и сдержанности, представляет нам лучшие образцы в этом виде дизайна.

Итальянская майолика эпохи Возрождения и изделия с глянцем создают более роскошный эффект и более живописную обработку, но далеко не являются таким надежным ориентиром во вкусе, как греческая.

В области чистого орнамента мы не можем добиться большего, чем изучить восточные образцы обработки каймы и центра, и в синей и белой посуде Китая и Персии мы найдем столько удовлетворительных примеров декоративного соответствия, сколько потребуется. Китайское влияние свободно и часто очень удачно проявляется в бело-голубой посуде из Делфта и в некоторых произведениях древнеанглийских гончарных мастерских, например, в Вустере и Дерби.

В текстильном дизайне функции границы, поля или наполнителя, ношения одежды или мебельных драпировок и материалов, а также их необходимая адаптация к вертикальному или горизонтальному положению различают различные типы и классы дизайна тканых или набивных материалов. Здесь использование снова влияет и решает декоративный мотив.

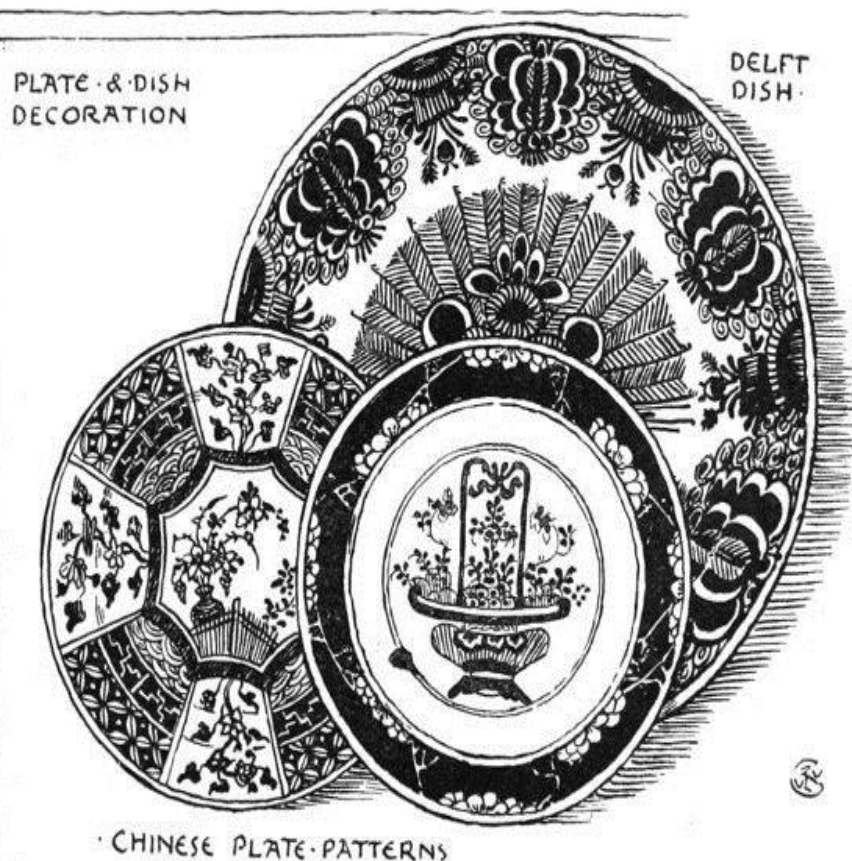
Мы сразу же распознаем существенные различия в выражении различных планов рисунков и систем горизонтальных линий, которые выделяют их как подходящие для бордюров, требующих линейных, или извилистых, или бегущих рисунков для выполнения их функции определения края, как на одежде, вешалках, или в керамике, или для формирования обрамления центра, как на ковре.

PITCHER
FROM
ROTHENBURG
(SEE CHAP. II)



КУВШИН ИЗ РОТЕНБУРГА. ([СМ. ГЛАВУ. III](#))

РУЧКА ТАРЕЛКИ.



УКРАШЕНИЕ ТАРЕЛОК И БЛЮД.

ДЕЛЬФТСКОЕ БЛЮДО.

УЗОРЫ НА КИТАЙСКИХ ТАРЕЛКАХ.

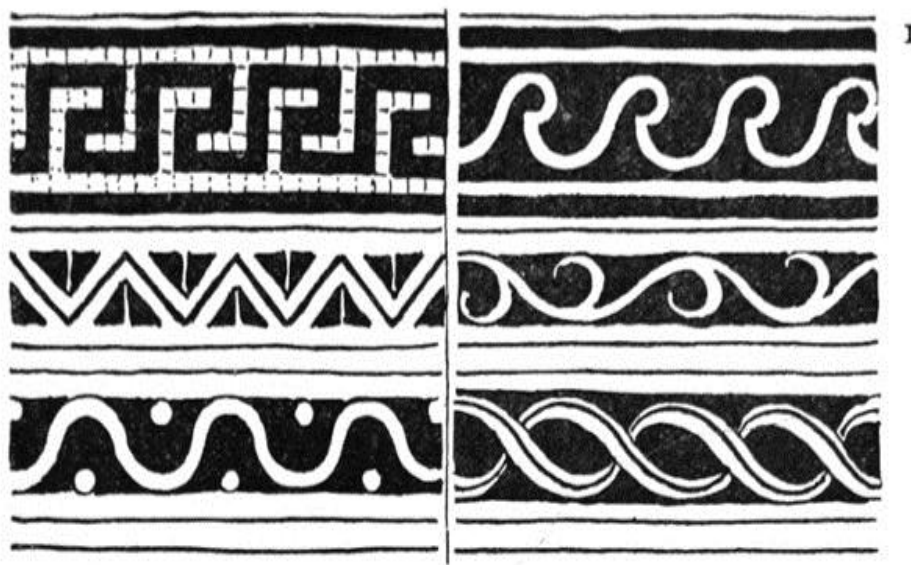
По этим причинам, принимая во внимание конструктивное предположение об их происхождении, приведенные типичные примеры пограничных систем с самых ранних времен оставались неизменными как принципиально адаптируемые к горизонтальному расширению, в то время как они также адаптируются к бесконечным вариациям дизайна и обращения.

Точно так же, по тем же причинам, системы рисунков, приспособленные для неограниченного распространения по поверхности (как по вертикали, так и по горизонтали) и представленные схемами, которые я назвал постоянными, занимали и продолжают занимать свое место в мире дизайна. Следует заметить, что все эти последние также построены на одной и той же основе — прямоугольном подгузнике.

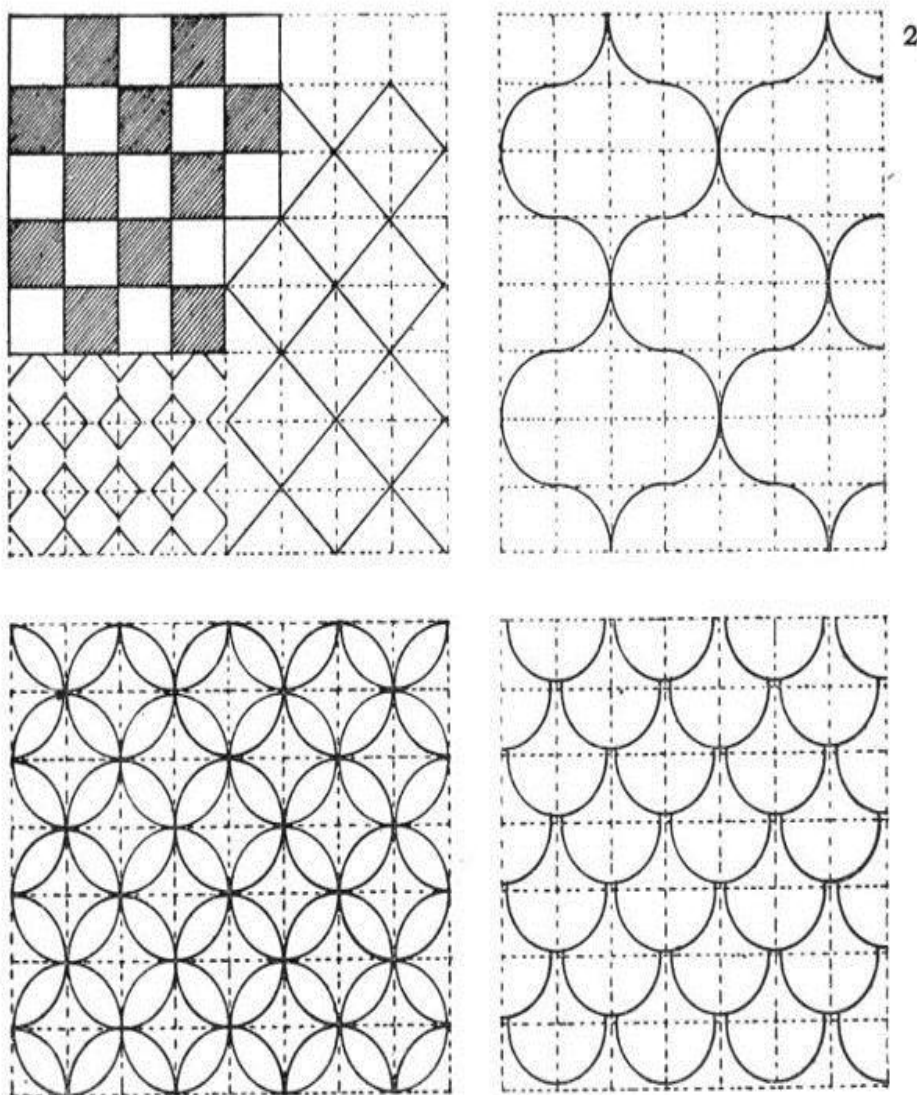
Кажется, что в этих линейных конструктивных основах дизайна узоров есть что-то неизменное и фундаментальное с точки зрения того, что можно было бы назвать

декоративной или линейной логикой, и помимо их происхождения из реальной конструктивной необходимости, о которой говорилось выше, и, поскольку принципиальность может руководить нами при проектировании, мы не можем ошибиться, подчиняясь им, какой бы разнообразной ни была надстройка цветочной фантазии, которую мы можем построить на них. Само по себе признание этого принципа, конечно, не сделает нас успешными дизайнерами, так же как скелет не делает живую фигуру. Мы не можем обойтись без мысли, фантазии и живительного воображения, руководствуясь чувством красоты, а также пользой, чтобы создать дизайн, достойный внимания в любом направлении.

Чтобы полностью и адекватно проследить этот ключ к полезности во всех многообразиях обширной области художественного замысла, потребовалась бы не отдельная глава, а большой и богато иллюстрированный том. Я лишь попытался привлечь ваше внимание к определенным типичным формам и примерам, когда потребности использования и обслуживания определяют эти формы и всегда должны влиять на дизайнера декора, который ни на минуту не должен забывать о них.



I. ТИПИЧНЫЕ ПОГРАНИЧНЫЕ СИСТЕМЫ.



2. ПОСТОЯННЫЕ СХЕМЫ РИСУНКОВ НА ПРЯМОУГОЛЬНОЙ ОСНОВЕ.

Ничто так не ухудшило форму обычных вещей, как ошибочная любовь к украшениям. Производство красивых вещей для обычного использования пришло в упадок с постепенным разделением художника и ремесленника. Украшение, или орнамент, мы слишком привыкли рассматривать как случайное и несвязанное дополнение к объекту, а не как *существенное выражение и органическую его часть*; не как *красоту, которая может удовлетворить нас простыми линиями, формами или пропорциями в сочетании с соответствием назначению, даже без какого-либо поверхностного украшения вообще*. Чем больше мы способны удерживать в уме место и назначение любого дизайна, который нам предстоит создать, тем больше мы осознаем условия использования, частью которых он должен быть, а также возможности материала, из которого он будет изготовлен; и чем больше мы понимаем его конструктивные потребности, тем более успешным, вероятно, будет наш дизайн, и тем ближе мы подойдем к преодолению досадной пропасти, которая слишком часто существует между дизайнером и мастером.

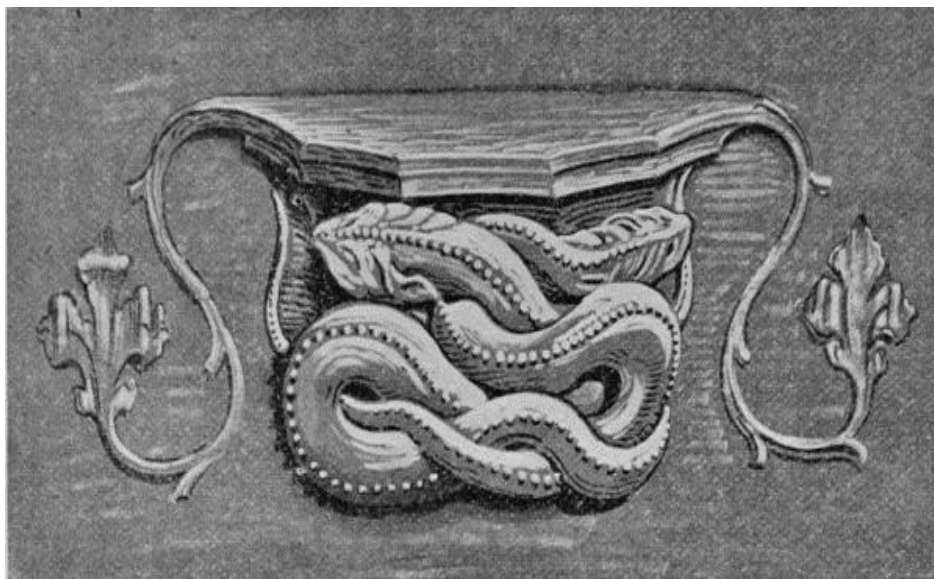
ГЛАВА III. О ВЛИЯНИИ МАТЕРИАЛА И МЕТОДА

Мы видели (1), что архитектурные соображения лежат в основе дизайна и определяют его общий характер, масштаб и взаимосвязи; и (2), что полезность определяет и специализирует его конкретные формы и функции; теперь, в качестве нашего третьего утверждения, мы можем сказать, что в дополнение к этим ограничениям материала и методов изготовления мы обнаружим влияния, которые в первую очередь определяют чисто художественный вопрос о *подходе* к дизайну и которые дифференцируют его классы и разновидности.

Если мы посмотрим на производство резьбы по камню и сравним его, например, с производением резьбы по дереву - или, что еще лучше, возьмем в руки молоток и стамеску и поэкспериментируем с куском камня или мрамора, попытаемся развить или выразить форму этими средствами и с помощью стамески или ножа поработаем с деревом, — мы вскоре обнаружим, что различия в качестве двух веществ, с которыми мы работаем — различия в плотности, твердости, сопротивляемости инструменту — сразу требуют разных методов обращения с каждым из них. Короткие, быстрые последующие удары в случае резьбы по камню и более продолжительные, устойчивые толкающие или приводящие в движение движения, при этом долото держат обеими руками в случае резьбы по дереву. Исходя из таких необходимых и фундаментальных различий, художник вскоре выработал особый стиль в обращении с каждым видом работ. Он не стал бы пытаться сделать камень похожим на дерево или убедить дерево выглядеть как камень; но он скорее порадовался бы их фундаментальным различиям в качестве и сделал бы так, чтобы его работа в каждом из них подчеркивала их существенные и отличительные характеристики. Эти различные характеристики показаны в дизайне и обработке приведенного резного каменного пояса по сравнению с мизерерами из дерева; обработка камня также зависит от необходимости соединения в каменной кладке.



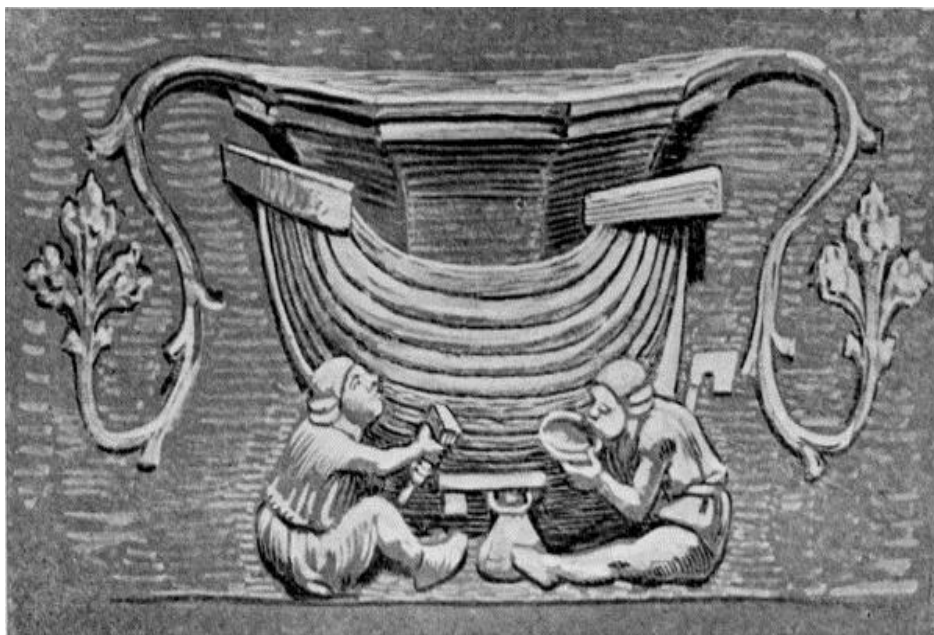
ПОЯС, 14-С., ДЕННИНГТОНСКАЯ ЦЕРКОВЬ, САФФОЛК.



РЕЗЬБА ПО дереву. МИЗЕРЕРЕ, СОБОР СВЯТОГО ДАВИДА.

Например, при работе с мягкими материалами, такими как пластилин для лепки, мы сталкиваемся с совершенно иными условиями. Существует гораздо меньше ограничений в отношении материала и метода, хотя пластичность глины создает свои трудности при манипулировании с ней. Моделирование, действительно, как вскоре становится понятно, является противоположностью резьбы, поскольку при резьбе форма получается путем вырезания, при лепке форма получается путем наращивания (или добавления к); поверхность достигается в первом случае тонким резанием острыми инструментами по мелкозернистому, жесткому материалу, а при лепке - деликатным нажатием пальцев или инструментов на мягкую и чувствительную глину.

Лепка из глины, опять же, не являясь окончательной формой, а скорее подготовительным этапом в дизайне, имеет к бронзе или гипсу почти такое же отношение, какое дизайн или рисунок на бумаге для воспроизведения определенным способом имеет к своей готовой форме в материале, для которого он предназначен. Глина, это правда, после обжига приобретает постоянную терракотовую форму, что, конечно, хорошо иллюстрирует свободу и натурализм обращения, на которые она способна; с одной стороны, ассоциируется с домашним использованием и украшением, сродни работе художника, а с другой - соединяется с архитектурой и может быть адаптирована ко всем видам обогащения кирпичных зданий.



РЕЗЬБА ПО дереву. МИЗЕРЕРЕ, СОБОР СВЯТОГО ДАВИДА.



СКАНДИНАВСКИЙ ГЛИНЯНЫЙ СОСУД.

Приспособляемость и пластичность глины, опять же, проявляется в том, что можно было бы назвать ее фундаментальной способностью попадать на гончарный круг. Здесь, при постоянном вращении горизонтального круглого диска, или круга, управляемого и удерживаемого на своем месте левой рукой гончара, в то время как он манипулирует и изменяет форму правой, мы видим, как легко глина подчиняется закону кругового давления и движения, и как, подчиняясь ему, любое разнообразие форм, которое демонстрирует история гончарного дела, становится возможным для нее в руках искусного мастера со вкусом. При метании требуется очень совершенное ручное мастерство, в чем любой может убедиться сам, попытавшись сформировать сосуд на колесе, каким бы простым ни выглядело это действие, управляемое чисто механическим движением. Тогда, в дополнение к ловкости в обращении с глиной и мастерству придания правильной формы сосуду равномерной толщины, остается место для любого художественного суждения и вкуса при выборе окончательной формы или сечения, которое должен принять сосуд; и опять же, в

дизайне и использовании такого орнамента, который должен выражать его форму и назначение или придавать ему дополнительную декоративную красоту поверхности.

Используя орнамент с углублениями, пока наша глина мягкая, или с рельефной формовкой и краями, или с низким рельефом, мы по-прежнему сохраняем основную привлекательность материала и то, что можно назвать его естественным методом; и мы обнаруживаем, что орнаментация керамики на ранних стадиях ее развития имела форму зигзагообразных краев и узоров, и по сей день в некоторых видах немецкой керамики, известных как Grès de Flandres, мы находим узоры с углублениями по контуру, которые затем заполняются синим цветом и глазуруются; современные египетские горшки из красной глины украшены углубленными, огранка и рельефные узоры; в то время как в невзрачных коричневых кувшинах наших английских гончарных мастерских мы видим применение принципа рельефной обработки в причудливых рисунках, выбитых на поверхности, достаточно приятных, хотя и без каких-либо отсылок к классическому достоинству или пропорциям.

Есть хороший пример приятного использования чеканки рисунка на глиняном сосуде в этом немецком кувшине из Ротенбурга (см. стр. 87), купленном в мастерской самого гончара, который сам делал горшки из местной глины, обжигал их и покрывал глазурью и, наконец, был своим собственным продавцом — поучительное сочетание функций, не часто встречающееся в нашей стране.

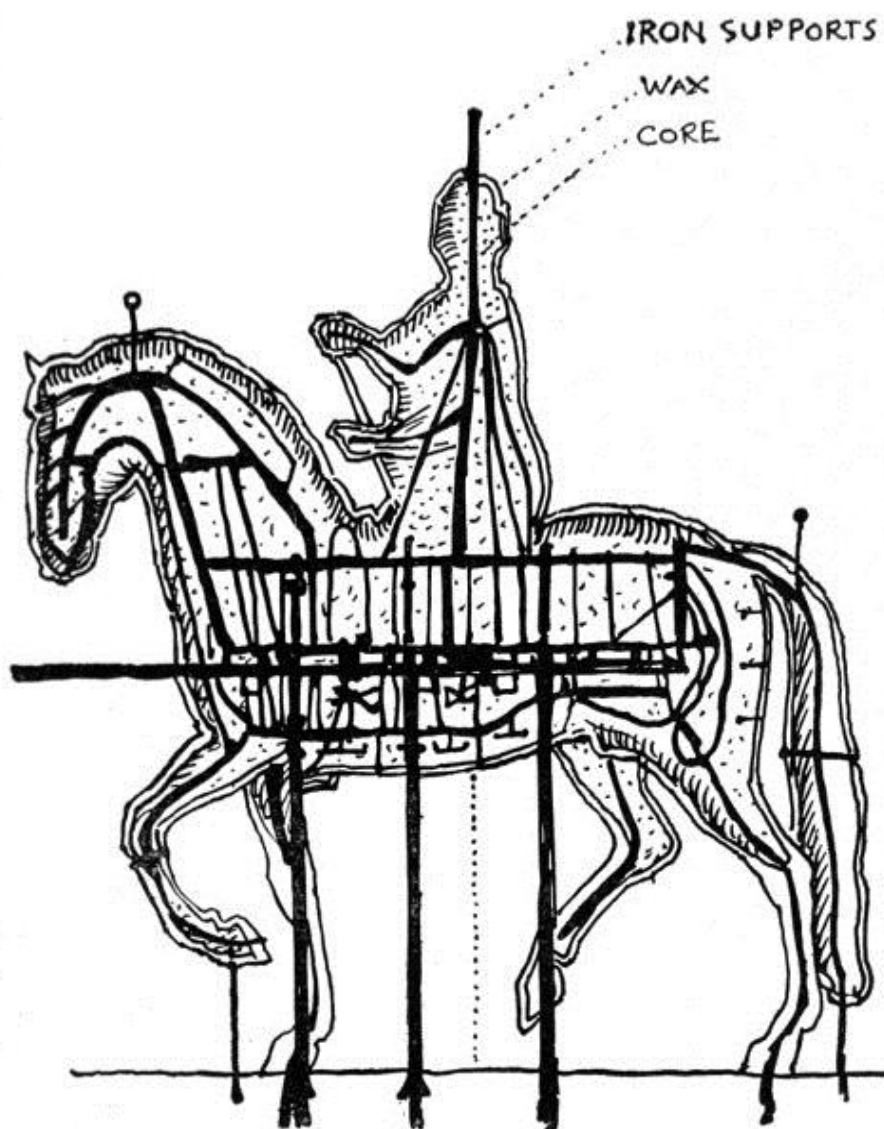


СОВРЕМЕННАЯ ЕГИПЕТСКАЯ КЕРАМИКА.

С помощью воска моделирование может быть доведено до большей степени тонкости и заостренности деталей, особенно в небольшом масштабе. Таким образом, это материал, который пригоден для лепки из бронзы и других тонких металлических отливок, для металлов и чеканки монет, а также для изготовления небольших фигурок, ламп, различных сосудов и украшений; а также для изготовления крупномасштабных статуй высокой степени отделки, особенно если они предназначены для отливки методом *cera perduta* или *lost wax*, при котором расплавленный металл из печи поступает в форму, заменяя воск модели, при этом воск, конечно, плавится и вытекает через специально предназначенные для этого отверстия.

Сначала фигурка лепится обычным способом из глины. Затем берется гипсовая заготовка-форма, и во внутреннюю часть ее, когда она снимается, вдавливается воск так, чтобы полностью выровнять ее. Каркас или скелет из железных прутьев, сконструированный для поддержания веса, полую форму внутри восковой подкладки или кожи, которая

представляет собой толщину бронзовой статуи, затем заполняют сердцевиной, состоящей из кирпичной крошки и штукатурки, смешивают в пасту и заливают внутрь. Затем устраиваются каналы, позволяющие расплавленной бронзе должным образом поступать в форму, с вентиляционными отверстиями для выхода расплавленного воска и воздуха. Затем гипсовую форму осторожно снимают, и статуя раскрывается в воске. Затем эта восковая поверхность может быть окончательно обработана моделистом, прежде чем вся статуя будет покрыта другой формой, изготовленной из тонкой пасты из костяной золы, порошка трепела и других ингредиентов. Затем ее засыпают землей или песком, и бронза, перемешанная и расплавленная в печи, выпускается в каналы формы; когда форма остынет, ее снимают, и бронза заменяет расплавленный и вытекший воск, статуя готова.

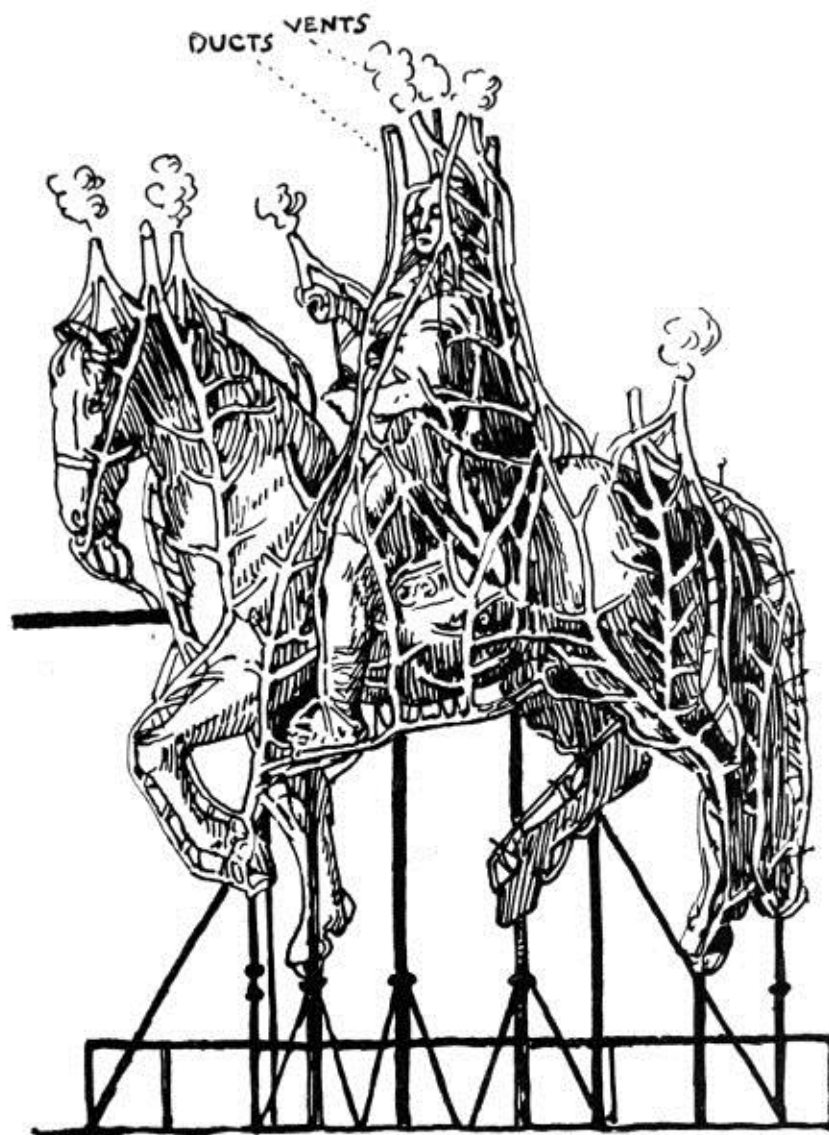


БРОНЗОВАЯ СТАТУА ЛЮДОВИКА XV. РАБОТЫ БУШАРДОНА, ПОКАЗАНЫ ВНУТРЕННЯЯ ОТДЕЛКА ИЗ ЖЕЛЕЗА И СЕРДЦЕВИНА.

Таким образом, получается полная и совершенная отливка изделия, необходимо только закрыть места, где были закреплены воздуховоды и вентиляционные отверстия, которые с

помощью изобретательности можно было бы расположить так, чтобы они находились в менее важных частях. *Cera perduta*, как следует из ее названия, является старым итальянским методом, который использовал Бенвенуто Челлини. Он был возрожден мистером Джорджем Саймондсом, который дал о нем отчет, и нашей младшей школой скульпторов, господами Дж. Альфред Гилберт, Онслоу Форд, Гарри Бейтс и другие заменили метод литья без использования воска, который требовал большой поверхностной обработки и чеканки по твердой бронзе, так что тонкая моделируемая поверхность — короче говоря, прикосновение художника — была утрачена, но именно это сохраняется с помощью процесса "потерянный воск", так что это метод, благоприятствующий художественному моделированию, поскольку он увековечивает его в бронзе с большей точностью, чем при обычном методе, и не требует последующего прикосновения к твердому.

В металлообработке мы имеем дело с другим строго обусловленным видом, в котором дизайн обязан своим характером и особой красотой потребностям и ограничениям материала и способа обработки. Я говорю о кованом железе и о формах, в которых оно обычно встречается — в решетках всех видов, в воротах и перилах. Теперь мы можем считать, что дизайнеру, работающему с железом, приходится иметь дело с материалом, который под воздействием тепла и молотка способен подчиняться множеству изобретений, изящным линиям и фантазии. Мы начинаем с железного бруска; мы планируем наш основной каркас; мы можем использовать жесткие вертикали и горизонталы при формировании нашего гриля. Простая квадратная решетка - основа гриля, но мы стремимся к большей игре и фантазии. Наш железный прут можно скручивать на концах в спиральные изгибы при нагревании с помощью щипцов (или даже без них, если он тонкий). Из него также можно выбивать молотком приплюснутые листовые формы, которые, опять же, при нагревании могут быть обработаны и доработаны, а детали могут соединяться сваркой в самых разнообразных формах. Но прежде всего мы можем принять во внимание, что дизайнер в области железа начинает с бруска, спирального изгиба и плоского листа, или даже только с первых двух. Это его элементы, из которых он создает свой узор; его карандаши - это молоток и клещи, его мольберт - это тиски, его среда - кузница. Его дело - создавать гармонию в железе, и это его ноты, его высокие и басовые. Его успех будет зависеть, во-первых, от эффективности, с которой он ухитрится выполнить основное назначение решетки или калитки, чтобы это была разумная и практичная решетка или калитка с самого начала; во-вторых, его линии и изгибы, какими бы простыми они ни были, должны быть гармонично скомпонованы, чтобы глаз был доволен одновременно с конструктивным чувством; и в-третьих, любое изобретение или игра фантазии, которые он может дополнить, не нанося ущерба первым двум соображениям, пойдут на пользу, к его чести и общему удовольствию.



БРОНЗОВАЯ СТАТУЯ ЛЮДОВИКА XV. РАБОТЫ БУШАРДОНА, ИЗОБРАЖАЮЩАЯ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ВОЗДУХОВОДОВ И ОТДУШИН.

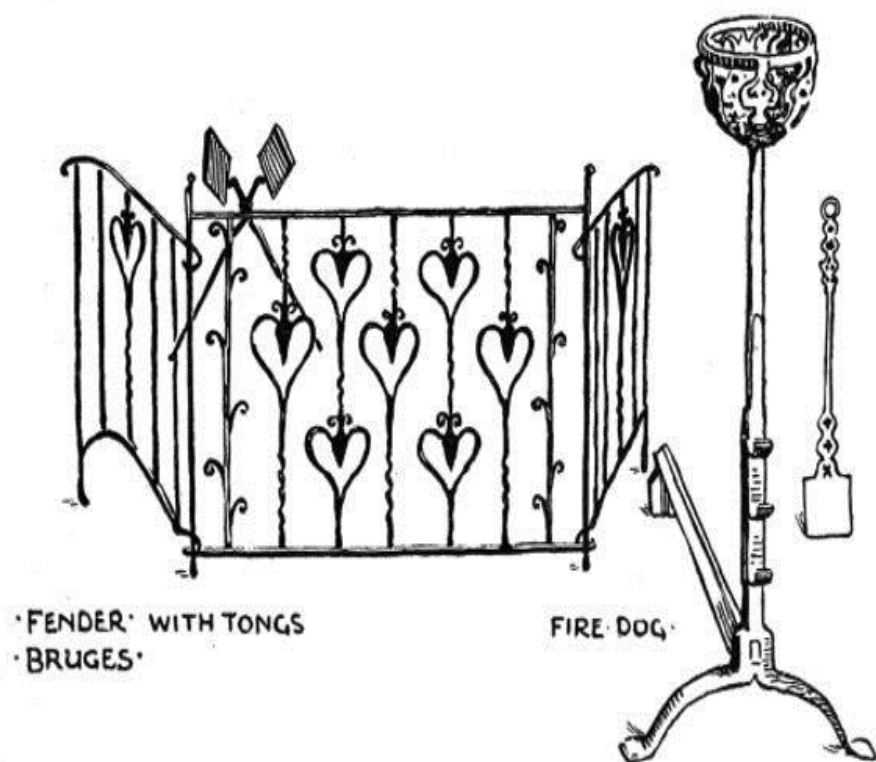
Однако неплохо бы сначала проверить свои силы с помощью простых задач. Если мы не можем гармонично сочетать огромное разнообразие привлекательных форм и приспособить их к полезной цели, давайте попробуем, что мы можем сделать с помощью нескольких простых форм. Если у нас не получится построить райские врата, давайте посмотрим, сможем ли мы сделать хорошие перила. Если мы не можем изобрести романтический дверной молоток, давайте попробуем свои силы в создании эффективного скребка. Гораздо лучше сделать простую вещь хорошо, чем сложную или амбициозную плохо; и в мире гораздо больше потребности в хорошо продуманных и красивых обычных вещах, чем в тщательно продуманных исключительных вещах.



КОВАНЫЕ ВОРОТА, СВЯТОЙ Лаврентий, НЮРНБЕРГ.

ОТРЯДЫ МЕТАЛЛУРГОВ.

ВОРОТА КРЫЛЬЦА ИЗ КОВАНОВОГО ЖЕЛЕЗА, СОБОР СВЯТОГО ЛАВРЕНТИЯ НЮРНБЕРГ.



КОВАНАЯ РЕШЕТКА, ЩИПЦЫ, ПОЖАРНАЯ СОБАКА И ЛОПАТА, БРЮГГЕ.

КРАНЕЦ СО ЩИПЦАМИ БРЮГГЕ.

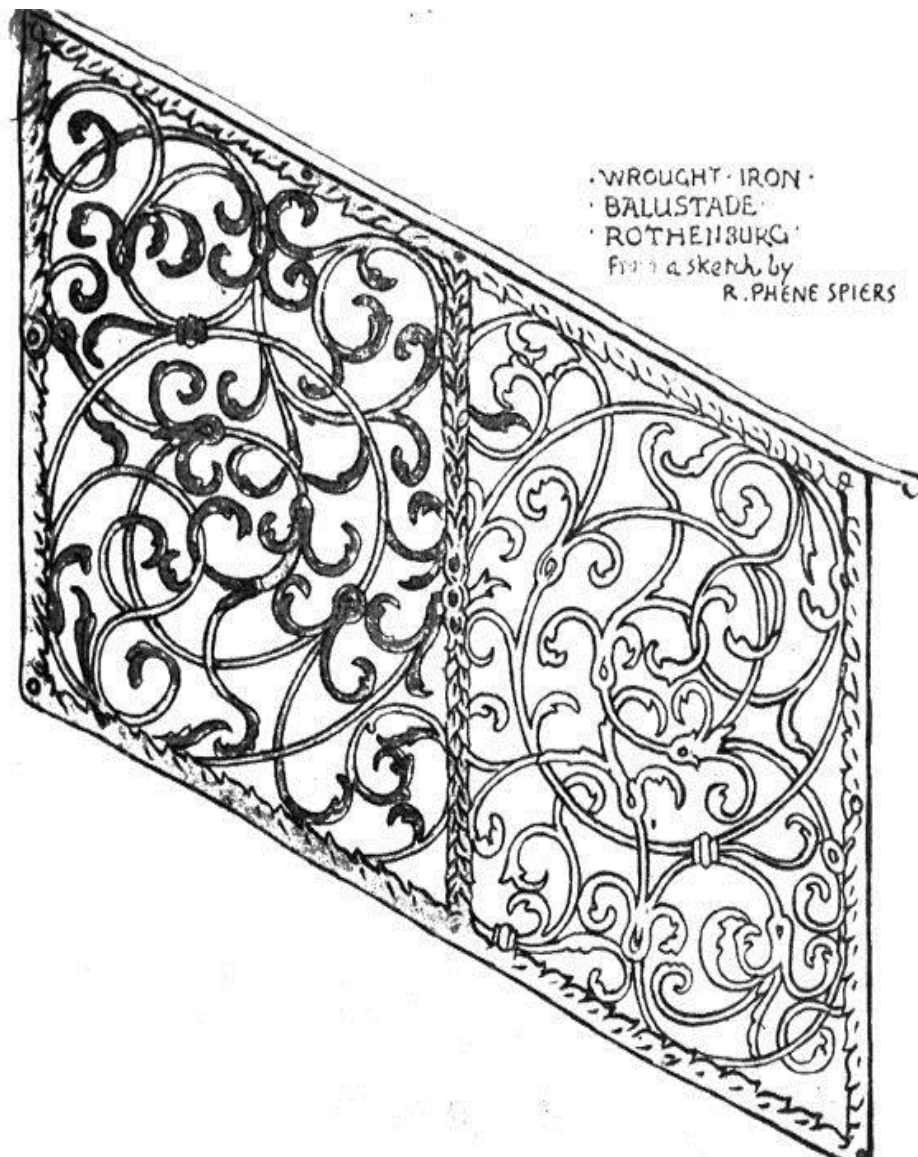
ОГНЕННЫЙ ПЕС.



АЛТАРНАЯ ШИРМА ИЗ КОВАНОГО ЖЕЛЕЗА, СОБОР СВЯТОГО ФОМЫ, СОЛСБЕРИ.

ЧАСТЬ АЛТАРНОЙ ШИРМЫ ИЗ КОВАНОГО ЖЕЛЕЗА, Ч. С. ТОМАС, СОЛСБЕРИ.

Изучение работы по металлу должно быть полезно всем изучающим дизайн, поскольку показывает, каких декоративных эффектов можно добиться за счет экономии средств, эффективности простого повторения хорошо подобранных изгибов, спиралей и линий; а также количество фантазии и чувства, которые изобретательный дизайнер и ремесленник может вложить в такую работу в ее более сложных и продуманных формах, и, прежде всего, насколько идеально она может сочетать удобство использования и красоту; хотя, возможно, более наглядно, чем большинство видов художественной работы, она иллюстрирует существенное единство материала и форм. метод с их результатами в дизайне.



БАЛЮСТРАДА ИЗ КОВАНОГО ЖЕЛЕЗА, РОТЕНБУРГ, по эскизу Р. ФЕНЕ СПАЙЕРСА.

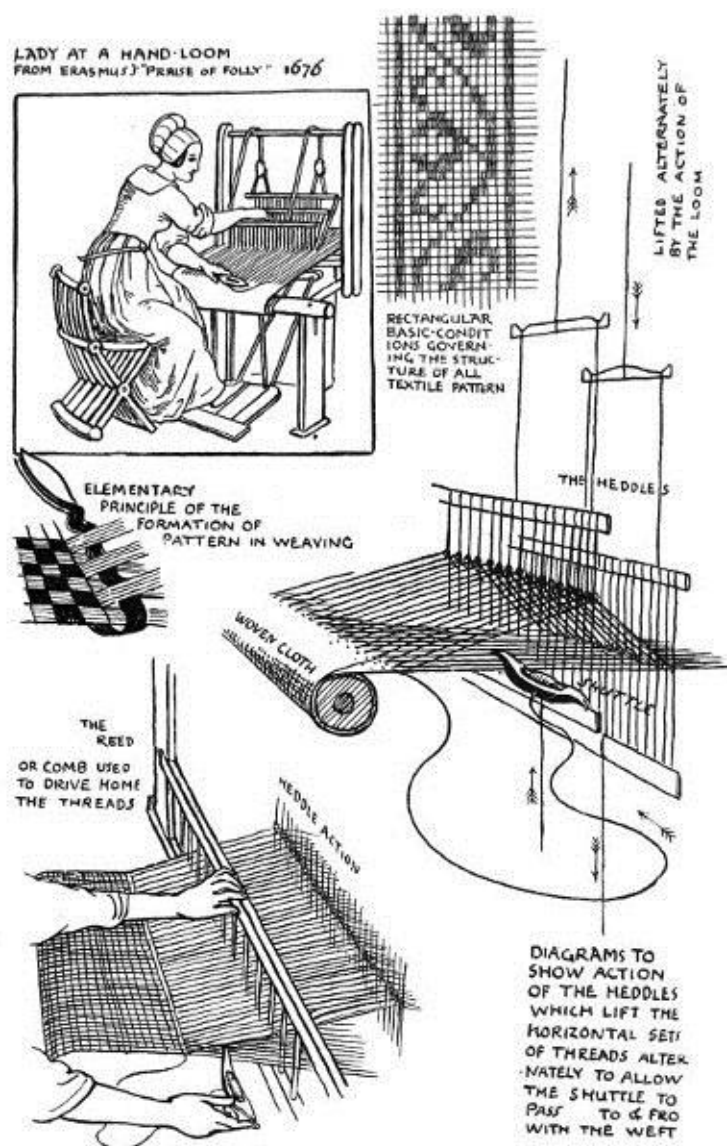
Приведенные иллюстрации иллюстрируют различные варианты обработки, а также показывают, как дизайн в металлообработке, помимо влияния материала, зависит от духа и периода архитектуры, частью которого он становится.

Мы видим это, сравнивая свободные готические и довольно фантастические формы ворот южного крыльца церкви Святого Лаврентия в Нюрнберге с симметричной и формальной ширмой из С. Томасс, Солсбери (семнадцатый или восемнадцатый век) или оба с плавной спиральной балюстрадой эпохи Возрождения из Ротенбурга.

Наиболее важной отраслью дизайна является производство текстиля, независимо от того, рассматриваем ли мы его в тесной связи с повседневной жизнью и потребностями человечества, с домашним комфортом, личным украшением или церковным великолепием. Это, пожалуй, самое интимное из искусств дизайна, и здесь мы снова обнаружим, что контроль над материалом и методом всегда заявляет о себе.

Дизайн текстиля в целом можно разделить на два основных вида: (1) тот, который является неотъемлемой частью самого текстиля, как в тканых узорах, коврах и гобеленах; и (2) тот, который разработан как поверхностное украшение для печати или обработки на текстиле, как в хлопке, ткани, кретоне, шелке, бархате и вышивке.

Во многие технические тонкости и сложности современного механического ткацкого станка сейчас нет необходимости вдаваться; но основные существенные условия, которые дизайнеру по текстилю всегда необходимо иметь в виду, заключаются в том, что его дизайн должен быть создан путем пересечения нитей на ткацком станке, с помощью основы и утка, как называются наборы нитей - основа — это вертикальные нити, образующие полотно и основу ткани; гав или уток - это горизонтальная нить, проплетенная через нее под прямым углом.



ДАМА У РУЧНОГО ТКАЦКОГО СТАНКА из "Похвалы безумию" Эразма (1676).

ДИАГРАММЫ, ПОКАЗЫВАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ ТКАЦКОГО СТАНКА.

ОСНОВНЫЕ УСЛОВИЯ ПРЯМОУГОЛЬНОСТИ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ СТРУКТУРУ ВСЕГО ТЕКСТИЛЬНОГО РИСУНКА.

ЭЛЕМЕНТАРНЫЙ ПРИНЦИП ФОРМИРОВАНИЯ РИСУНКА В ТКАЧЕСТВЕ.

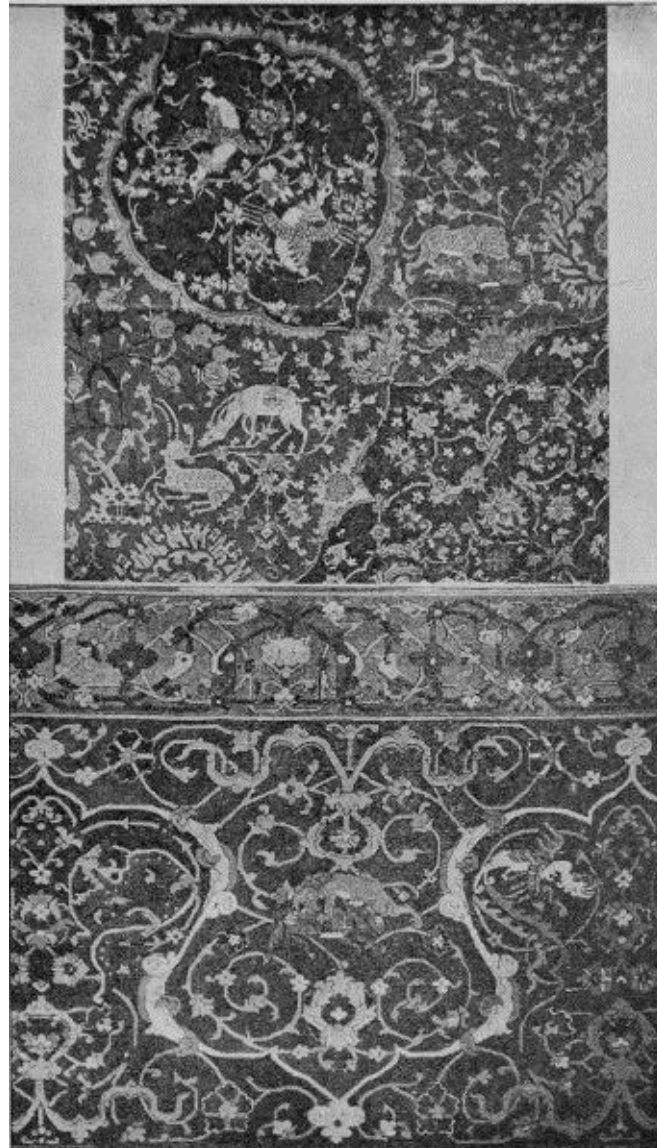
ТРОСТИНКА или ГРЕБЕНЬ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ДЛЯ РАСПЛЕТЕНИЯ НИТЕЙ.

ДИАГРАММЫ, ПОКАЗЫВАЮЩИЕ ДЕЙСТВИЕ ГРЕБНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОПЕРЕМЕННО ПОДНИМАЮТ ГОРИЗОНТАЛЬНЫЕ НАБОРЫ НИТЕЙ, ПОЗВОЛЯЯ ЧЕЛНОКУ ПЕРЕМЕЩАТЬСЯ ВЗАД И ВПЕРЕД ВМЕСТЕ С УТКОМ.

На простом ручном ткацком станке с низкой основой, на котором основа выполняется в два набора, попеременные нити поднимаются за изгороди поочередно. Эти изгороди соединены педалями, приводимыми в действие ногами ткача, который рукой проводит своим челноком с гавь назад и вперед через оставленные таким образом промежутки и тклет простую ткань. Для создания узоров добавляются различные утки разных цветов. Это фундаментальный простой принцип ткачества, который в еще более простой форме можно увидеть при изготовлении гобеленов и ковров на высоком ткацком станке, где нити основы натягиваются вертикально на валики в каркасе, за которым рабочий сидит и прорабатывает руками различные цвета узора по горизонтали, скручивая и провязывая нити через перекосы, на которых нанесен узор, и прижимая их друг к другу чем-то вроде гребенки, чтобы сделать ткань прочной.

Пенелопу можно увидеть работающей за таким ткацким станком на греческой вазописи. Простой ручной ткацкий станок, каким он был в семнадцатом веке, виден на рисунке, взятом из "Похвалы безумию" Эразма.

Следовательно, что в первую очередь касается дизайнера тканых тканей, так это то, что он должен быть готов к тому, что его дизайн должен быть адаптирован к выполнению на квадратной решетке горизонтальных и вертикальных линий, которые будут представлять его очертания или края его массы ступенчатыми очертаниями и кромками, где рисунок пересекает основу по диагонали под любым углом, и прямыми линиями, где он пересекается с основой; поскольку можно сказать, что узор на тканых тканях создается путем пропускания определенных нитей в уточных тканях, раскрывая один набор в одном месте, а другой в другом; такие нити, соответствующие отверстиям, вырезанным в картах, размещенных на ткацком станке, регулируют рисунок, который получают на основе рисунка, после того, как он был нанесен на бумагу в квадрат с расчетом интервалов и количества нитей или точек для каждой линии и массы рисунка.



ПЕРСИДСКИЙ КОВЕР, МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА.

Теперь, будучи далек от желания скрыть характерную плоскостность и прямоугольность очертаний и массы, которые обычно возникают в силу особенностей условий ткачества, художник ценит эти характеристики как существенные для работы и хотел бы адаптировать к ним свой дизайн.

Самые красивые и декоративные эффекты достигаются в тканых тканях за счет контраста, гармонии и смешивания цветных нитей, шерсти или шелка, а также рельефа одного плоского цвета на другом или одного плоского оттенка на другом оттенке того же оттенка, так что любые попытки натуралистического рисования, изображения плоскостей светотени и рельефа могут быть только неуклюжими из-за характера условий, помимо того, что они ошибочны с точки зрения хорошей работы с рисунком.

Нет лучших мастеров в выборе и обработке естественных форм в текстильном дизайне, чем персы, которые в своих великолепных коврах демонстрируют как крайность изящного

традиционного рисунка, так и удачную середину в обращении с цветами, деревьями и животными, демонстрируя в своем рисунке и цвете скорее определенные характеристики, чем натурализм; как бы транслируя природу и соединяя ее с изобретательностью в своем собственном регионе. Добиться этого - действительно то, к чему должны стремиться все дизайнеры, с каким бы материалом они ни работали.

Когда мы переходим ко второму разделу текстильного дизайна, в котором рисунок наносится на поверхность ткани после того, как она была соткана, посредством печати, дизайнер в основном руководствуется соображениями масштаба и красоты эффекта, поскольку ему приходится адаптировать свой дизайн для различных целей, таких как драпировки и мебельные покрытия, или небольшие выкройки одежды, платков и так далее. Помимо необходимого ограничения размера повтора и его удовлетворительной конструкции, он более свободен, чем при проектировании тканых тканей; и, по сути, имеет примерно такой же цветовой диапазон, как и любой другой дизайнер поверхностей.

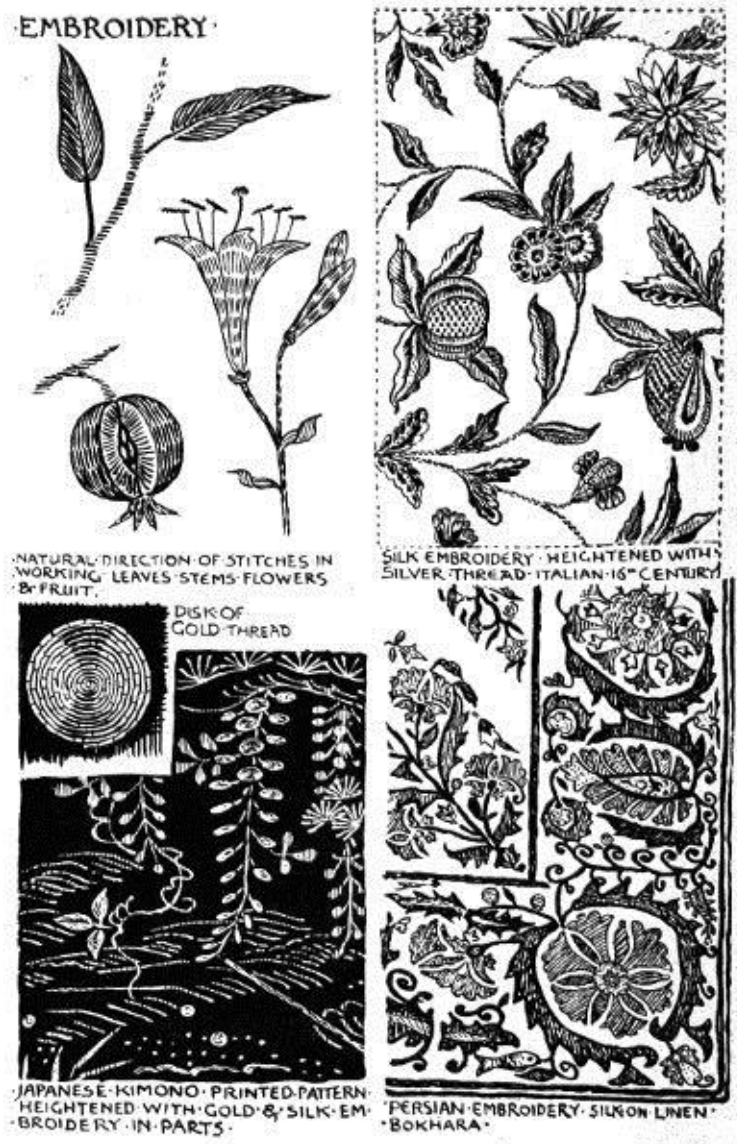
Считается практическим и экономическим преимуществом, что дизайн должен адаптироваться к печати в самых разных цветовых схемах и быть способным к нанесению на светлую или темную основу. В узорах более крупного масштаба, таких как мебельный кретон, узоры или части узоров наносятся протравой или резистом; иными словами, светлые части наносятся протравой или химическим препаратом, который удаляет краситель и, таким образом, раскрывает в этих частях естественный цвет хлопчатобумажной ткани. Аналогичные эффекты могут быть получены обратным методом нанесения печати на ткань сначала с помощью резиста, а затем окрашивания или печати всей ткани целиком.

Методы и оборудование печати на хлопке доведены до большого совершенства, и необходимых ограничений относительно того, какие результаты могут быть получены, а какие нет, очень мало, поскольку то, что делается, в значительной степени регулируется соображениями стоимости. Однако эти очевидные преимущества с художественной точки зрения подвергают нас новым опасностям. Мы можем легко упустить из виду цель в самом совершенстве средств; сама легкость этих средств может заставить дизайнера забыть, что, в конце концов, он создает дизайн для ткани — чего-то, что будет висеть складками, по-разному драпироваться или носиться. Желание продемонстрировать возможности метода цветной печати рисунка не всегда может идти рука об руку с желанием получить со вкусом подобранный дизайн и приятный эффект. Жестокая конкуренция в торговле и неистовые требования продавца не согласуются с суждениями художника. Если бы вы были в компании, где все говорили одновременно во весь голос, вам пришлось бы кричать очень громко, если бы вы хотели, чтобы вас услышали, но никто не стал бы утверждать, что это наилучшие условия для человеческого голоса. Это, однако, сносно точное сравнение нынешних условий торговли и их влияния на дизайн. До тех пор, пока вещи создаются в первую очередь для того, чтобы их *продавать*, а не для того, чтобы они служили долго, всегда будут существовать эти трудности и несоответствие между искусством и коммерцией; но школа искусств может заниматься только тем, какие методы являются наилучшими, и всегда стремиться установить наилучшие типы дизайна, наилучшие стандарты вкуса.

Если мы хотим изобразить цветы, например, в их естественных поверхностных аспектах светотени и рельефа, естественной формой для такой визуализации является натюрморт; естественными средствами - холст, палитра и кисти или ватман и акварель; естественным оборудованием - силой графического рисунка и знанием живописного эффекта. Но, какой бы ценностью, живописным интересом и очарованием ни обладали такие исследования как

таковые, с очарованием обработки, со свободой обращения, открытой художнику-живописцу, и с непосредственным личным подходом, ценность, живописный интерес, очарование и красота были бы полностью утрачены, если бы они выполнялись силами ярда и распространялись на акры хлопка. Особые условия, придающие ценность индивидуальному живописному исследованию, полностью утрачиваются, когда предпринимается попытка создать рисунок на тех же принципах. Это не является ни хорошим рисунком, ни хорошей росписью; и самая лучшая машинная роспись может дать только более или менее грубую передачу ручной росписи, и поэтому пытаться применять ее ошибочно. Не требуется особого художественного чутья или подготовки, чтобы распознать букет роз или маков, выполненный с преувеличенным рельефом на плоской поверхности; но требуется и то, и другое, чтобы оценить дизайн, выполненный из тех же цветов, гармонично составленный и раскрашенный в искусном повторении, нарисованный четко и деликатно с пониманием характера и строения растений, но обработанный с фантазией и изобретательностью, и, в то же время, идеально соответствующий природе материала и методу изготовления. Эти качества я бы назвал реальными потребностями при проектировании тканей с принтом, будь то хлопчатобумажная ткань, напечатанная по рисунку, выгравированному на медных валиках, или мебельный кретон, напечатанный из плоских блоков. В любом случае, при создании дизайна важна твердость и четкость линий, а также точность штрихов при наложении цвета.

Вышивальщица, опять же, сравнительно свободна в выборе рисунка поверхности, который обязательно будет определяться назначением, положением и характером используемого материала и метода. Смелый дизайн и крупномасштабные детали, которые подошли бы для постельных портьер ручной работы, таких, какие мы находим в период королевы Анны, были бы явно неуместны на маленьких панно из тонкого шелка. В работе по шелку также можно попытаться приблизиться к цветам и поверхностям природы, например, к оперению птиц и лепесткам цветов, как мы видим на китайских и японских шелковых вышивках, хотя при растушевке следует придерживаться декоративного принципа растушевки одного цвета другими оттенками того же цвета, сохраняя цвет чистым и ярким, и никогда не используя черный или коричневый для растушевки цветов.



ВЫШИВКА.

ЕСТЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ШВОВ При ОБРАБОТКЕ ЛИСТЬЕВ, СТЕБЛЕЙ, ЦВЕТОВ И ПЛОДОВ.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШЕЛКОВАЯ ВЫШИВКА, УСИЛЕННАЯ СЕРЕБРЯНОЙ НИТЬЮ 16-го ВЕКА.

ЯПОНСКОЕ КИМОНО С НАБИВНЫМ РИСУНКОМ, ДОПОЛНЕННЫМ ЗОЛОТОЙ И ШЕЛКОВОЙ ВЫШИВКОЙ ПО ЧАСТЯМ.

ПЕРСИДСКАЯ ВЫШИВКА ШЕЛКОМ НА ЛЬНЯНОЙ БУХАРЕ.

Можно сказать, что определенная естественная условность связана с условиями использования материала и метода в вышивке и неотделима от искусства выражения формы с помощью стежков. Следуя тому же принципу признания необходимых ограничений, который, как мы находим, применим в других видах декоративного искусства, основной метод вышивки, используемый вышивальщицей, должен быть скорее подчеркнут, чем скрыт, хотя из этого не следует, что при подготовке рисунков для вышивания должны быть представлены все стежки, при условии, что рисунок четкий и незамысловатый, а контуры отчетливые; в то время как в выборе направления стежков, а также в их форме и характере должны быть найдены особые средства выражения разнообразия поверхности и характеристик формы. Например, при изготовлении листьев стежки, естественно, должны расходиться лучами от центра к острию, в то время как характер стволов деревьев хорошо выражается за счет проведения стежков крест-накрест поверх других, уложенных сначала вертикально, поскольку, в дополнение к намеку на линии коры, двойной ряд стежков создает эффект проекции округлого ствола. Для заполнения больших масс, или для извилистых типов узоров и прокрутки, или для смелых контуров, цепной стежок очень полезен и имеет компактный, плотный эффект. Он широко используется в индийских вышивках. Использование золотой нити, столь часто встречающейся во всех восточных вышивках, очень обогащает и усиливает эффект цвета, а на небеленом полотне и муслине, где узор довольно легкий, она создает очаровательный эффект. Японцы очень эффективно используют вышивку золотыми нитями, в некоторых случаях выполняя всю работу золотом по темному основанию, или используя ее как частичное дополнение к набивному текстилю, такому как *кимono* или халаты; в других видах, особенно в темных, насыщенных, полноцветных вышитых портьерах, вводя диски из золотой нити, образованные путем сшивания нити по основанию в виде плотно закрученных спиралей, которые очень эффективно улавливают свет, когда их вешают на стену.

Действительно, в искусстве вышивальщицы существует огромный диапазон как способов обработки, так и сюжетов. Он может быть легким и нежным, ограниченным одним или двумя цветами, или соперничать по полноте, богатству, глубине цвета и великолепию эффекта с самим гобеленом. Он может украшать детское одеяло или алтарь; он может касаться подола одежды или украшать обложку книги; кажется, что ничего нет ни выше, ни ниже этого; и во всех своих разнообразных модификациях он предлагает привлекательное поле для дизайнера и рабочего, который не боится терпеливого, но небесплатного труда.

В качестве дальнейшего примера влияния материала и метода я могу коснуться другого искусства, в наши дни, пожалуй, самого популярного и далеко идущего из всех - искусства черно—белого оформления книги и газеты.



Er erste heimlich scheinbott oder
sicherg dē d̄ teufel sendt dē mensche
ze fahen dz ist die hochfart/der selb
bott kumpt geritten /vnd sitzt auff
aimē Dromedari/vñ ist mit guldin
harnasch angelegt Vñ furt auff dē
helm einē pfaben/in dē schilt einen Adler In dem paner
einē gekrōnten Leo/vñ in d̄ hand ein braites schwert.





Salve
dies san-
ctitatis/
leticie et
felicitati-
tis: q̄ es
celsior cū
ctis san-
ctis; san-
ctior oī-
bus: dul-
cior vni-
uersis.

Salve
dies mi-
sericordi-
e et li-

berationis: que es vivis gaudium et de-
functis refrigeriū. Salve dies preclara:
angelis et hoīb; chara: in qua nos iesus
redemit: et planctū nostrū in gaudiū con-
uertit. Salve dies festa: in q̄ cōsolantur
corda mesta. Salve gl'ia dierū: in q̄ dñs
ī paradysum restituit hoīez reū. Per istī
dñi sacratissimi merita gl'iosat et p tuā le

HANS BALDUNG GRÜN, "HORTULUS ANIMAE" (STRASSBURG, 1511).

Итак, ранняя гравюра на дереве в том виде, в каком мы находим ее в печатных книгах пятнадцатого и шестнадцатого веков, была обязана своими формами и качествами необходимости поверхностной печати шрифтами на ручном станке. Энергичный, смелый рисунок пером на деревянной доске был вырезан гравером ножом и на планке, а не как сейчас, на поперечном сечении самшитового дерева: сначала, вероятно, тоже использовалась более мягкая древесина. Нож гравера, возможно, сделал линию художника более четкой, чем она была нарисована, и рисунок в виде энергичной открытой линии был точно приспособлен для печати под тем же давлением, которому подвергался шрифт. Они находились в истинно механической взаимосвязи, а также в истинно художественной взаимосвязи. Декоративный эффект страниц ранних печатных изданий удивительно хорош и достигается очень простыми средствами.

С упадком строгого и энергичного рисунка великих дизайнеров периода поздней готики и раннего Возрождения, а также, вероятно, с изобретением гравировки на медных пластинах

и книгопечатания и более быстрым производством книг искусство книгопечатника пришло в упадок, а вместе с ним и искусство оформителя книг; и хотя гравюра на дереве все еще занимала свое место и широко использовалась в течение следующих двух столетий, и, действительно, вплоть до нашего времени, в украшениях книг, начальных буквах и иллюстрациях, она попала в руки негодных людей.

В конце прошлого века при Томасе Бьюике и его школе произошло своего рода возрождение, которое привело не к возрождению твердого и открытого линейного рисунка дизайнеров ранних типографий, а скорее к поиску дополнительной тонкости и качеств тона и цвета, которые до сих пор ассоциировались со стальными или медными пластинами. Однако эта тенденция или цель гравюров привела лишь к тому, что гравюра на дереве утратила связь с шрифтом, а сам шрифт стал еще уродливее и вряд ли рассматривался как часть художественного характера книги. Уильям Блейк, кажется, был единственным художником, который предпринял какую-либо попытку рассмотреть необходимое соотношение иллюстрации и шрифта, но он сделал это с помощью медной пластины и написания своих собственных надписей.

Лишь недавно были предприняты серьезные усилия по восстановлению старой взаимосвязи между дизайном и текстом при поверхностной печати и применительно к книгам. Наши газеты и иллюстрированные журналы по-прежнему печатают толстыми черными блоками, воспроизведенными по рисункам wash, наряду с тонким бледным шрифтом; и тенденция недавних новых фотографических процессов воспроизведения рисунков художников, скорее, заключалась в том, чтобы нарушить декоративность и взаимосвязь типа и изображения, о которых говорилось выше, за счет отсутствия ограничений в материале или методе подготовки рисунков для печати. Однако сейчас у нас есть школа черно-белых печатников и дизайнеров, которые уделяют большое внимание декоративному эффекту при печати и в дизайне печатной страницы.



КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Сладкие сны образуют тень,

Над моей прелестной детской головкой.

Сладких снов о приятных ручьях,

Счастливыми безмолвными лунными лучами.

Сладко спать на мягком пуху.

Сплети свои брови младенческой короной.

Нежный Ангел сладкого сна,

Пари над моим счастливым ребенком.

Сладкие улыбки в ночи,

Пари над моим восторгом.

Сладкие улыбки Матерей,

Вся эта долгая ночь завораживает.

Сладкие стоны, голубиные вздохи,

Не прогоняй дремоту с глаз твоих,

Сладкие стоны, еще более сладкие улыбки,

Все эти голубиные стоны завораживают.

Спи, спи счастливым ребенком,

Все творение спало и улыбалось.

Спи, спи счастливым сном.

Пока рядом с тобой плачет твоя мать.

Сладкая крошка перед твоим лицом,

Святой образ, который я могу проследить.

Милая крошка, когда-то похожая на тебя.

Твой создатель лежал и плакал обо мне.

Заплакал

УИЛЬЯМ БЛЕЙК.

Мистер Уильям Моррис своим личным экспериментом и практикой книгопечатания, подходя к этому с точки зрения дизайнера, снова возвел книгопечатание в ранг искусства. Практической демонстрацией прекрасных результатов своей работы — в прекрасных книгах, которые он выпустил в издательстве Kelmscott Press, — он показал нам, каких прекрасных декоративных эффектов можно добиться, тщательно продумав форму букв, разместив шрифт на странице, используя хорошую бумагу ручной работы, используя орнаменты и начальные буквы богатого и смелого рисунка, гармонирующего с силой и насыщенностью шрифта (на фоне которого обычные шрифты выглядят бледными и тонкими). Очевидно, что его работы также оказывают влияние на типографию и издателей в целом, так что за последние несколько лет произошло нечто вроде возрождения полиграфии, дизайна и оформления в черно-белом цвете.

Безусловно, возврат к практике рисования в линию полезен не только как проверка дизайна и черчения и абсолютно необходим всем дизайнерам, но и как необходимый элемент дизайна или иллюстраций, призванных подчеркнуть декоративный характер печатной страницы.

Таким образом, в различных примерах, на которые я обратил внимание, мы видели, что дизайн во многих его формах и применениях должен быть согласован с определенными ограничениями материала и метода; но что, хотя эти ограничения и не являются препятствием для гармоничного выражения или красоты результата, они сами по себе, по самой своей природе, при правильном понимании и откровенном признании, приводят к тем самым результатам красоты и гармоничного выражения, которые являются результатом совершенного единства дизайна, материала и метода, достижение которого является целью всего декоративного искусства.

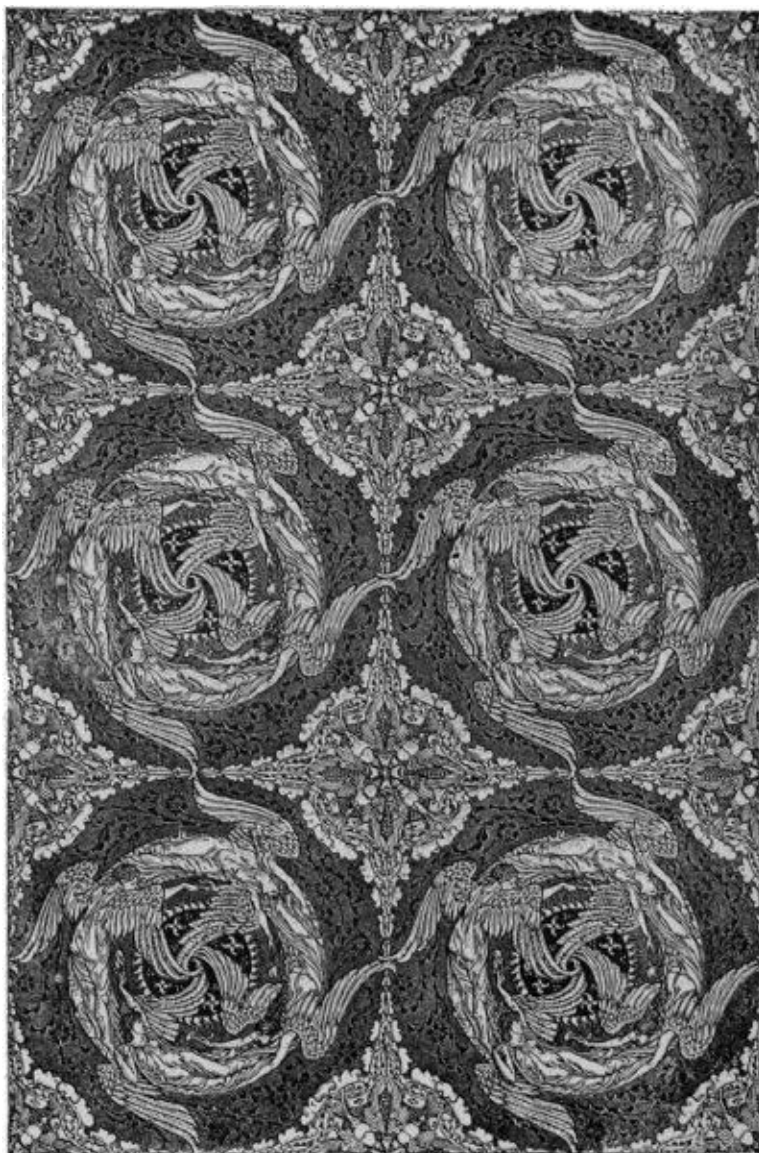
ГЛАВА IV.—О ВЛИЯНИИ УСЛОВИЙ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ

В предыдущих трех главах мы рассматривали дизайн в различных условиях использования и из различных материалов. Настоящее можно рассматривать как продолжение того же направления мыслей в несколько иных направлениях.

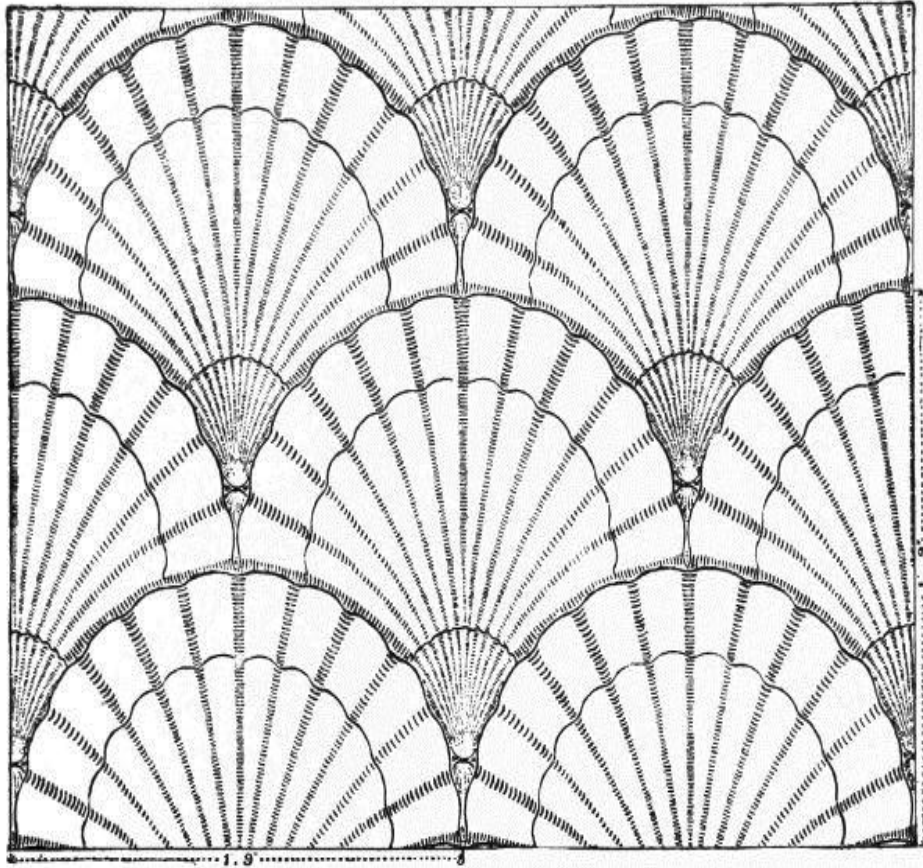
Мы можем рассматривать условия в общем смысле как те общие эстетические законы, которые регулируют место и назначение рисунков и их положение по отношению к глазу и руке, такие как высота, плоскость протяжения и масштаб; или в более частном смысле, который включает все это, а также более строгие технические условия, которые, будучи принятыми художественными способностями, влияют на форму и характер всего рисунка, целью которого, конечно, является достижение величайшей красоты, соответствующей таким условиям.

Любой дизайн обязательно обусловлен, от чисто графического до самых абстрактных форм оформления. Мы не можем приложить карандаш к бумаге, даже не взяв на себя обязательство соблюдать своего рода соглашение с условиями. Вот белое пространство — ровная поверхность; вот чем можно делать черные пометки.

Художественная реализация или представление нашей мысли, или наше изображение предмета природы или искусства будет зависеть от нашего искреннего принятия естественных пределов возможностей карандаша и бумаги — плоскости, поверхности, линии и оттенка как условий изображения, и от нашей верности им, с помощью которых мы достигнем наибольшей правдивости и красоты в рисовании.



БУМАГА ДЛЯ ПОТОЛКА. РАЗРАБОТАН УОЛТЕРОМ КРЕЙНОМ.



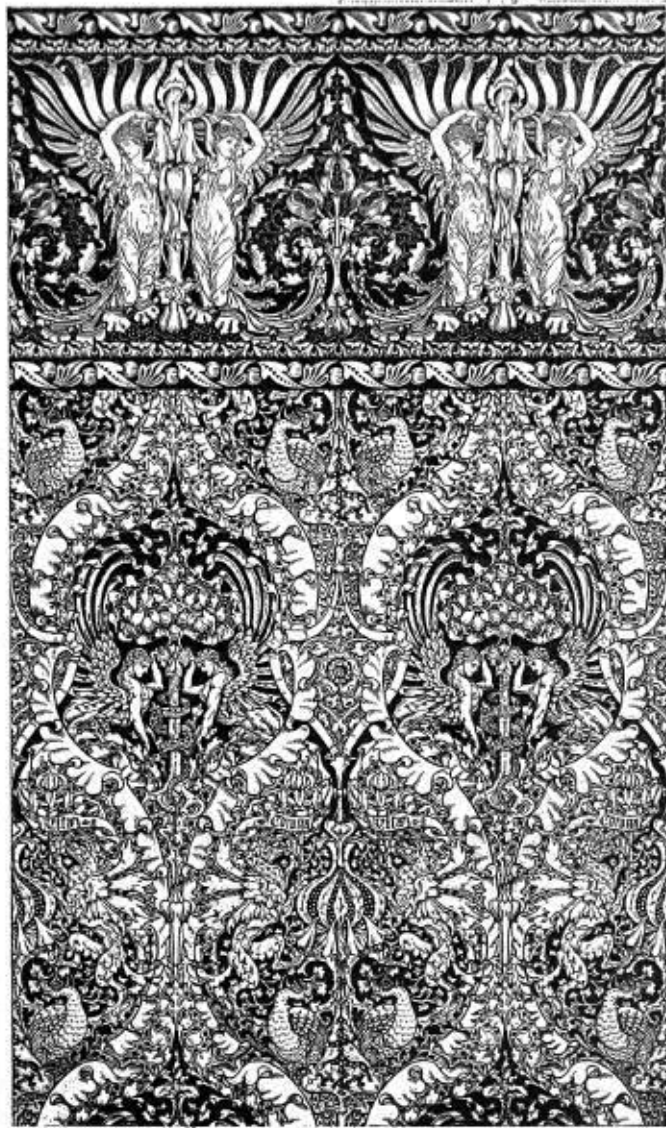
БУМАГА ДЛЯ ПОТОЛКА. РАЗРАБОТАН УОЛТЕРОМ КРЕЙНОМ.

Именно осознание этого отличает любой рисунок в соответствии с индивидуальностью, изобретательностью и характером художника. Мы узнаем его стиль и индивидуальность по его манере справляться с условиями работы, и нигде это не проявляется так ярко, как тогда, когда эти условия сведены к простейшим. Так что в линии рисунок пером или карандашом, в экономике-значит, и на умение и мастерство, с помощью которых факты природы, характера, жизни, действий, или красотой линий и декоративных действие оказывает простое использование контура, или оттенком, или сплошной черный, мы можем признать художник власти точно так же, как мы признаем, знакомый почерк.



БУМАГА ДЛЯ ПОТОЛКА. РАЗРАБОТАН УОЛТЕРОМ КРЕЙНОМ.

Учтивость и изящество Рафаэля, энергия Микеланджело, ученость и совершенство Леонардо, скульптурная четкость Мантеньи, твердость и тщательность Дюрера, широта и богатство Гольбейна - все эти качества достаточно отчетливо проявляются в этюдах и рисунках этих мастеров пером, карандашом и мелом. По красоте стиля, обработке и декоративному чувству исполнения карандашом и мелом, пожалуй, немногие могут сравниться с работами нашего современного мастера Берн-Джонса.



ОБОИ С ПОВТОРЯЮЩИМСЯ РИСУНКОМ. ДИЗАЙН УОЛТЕРА КРЕЙНА.

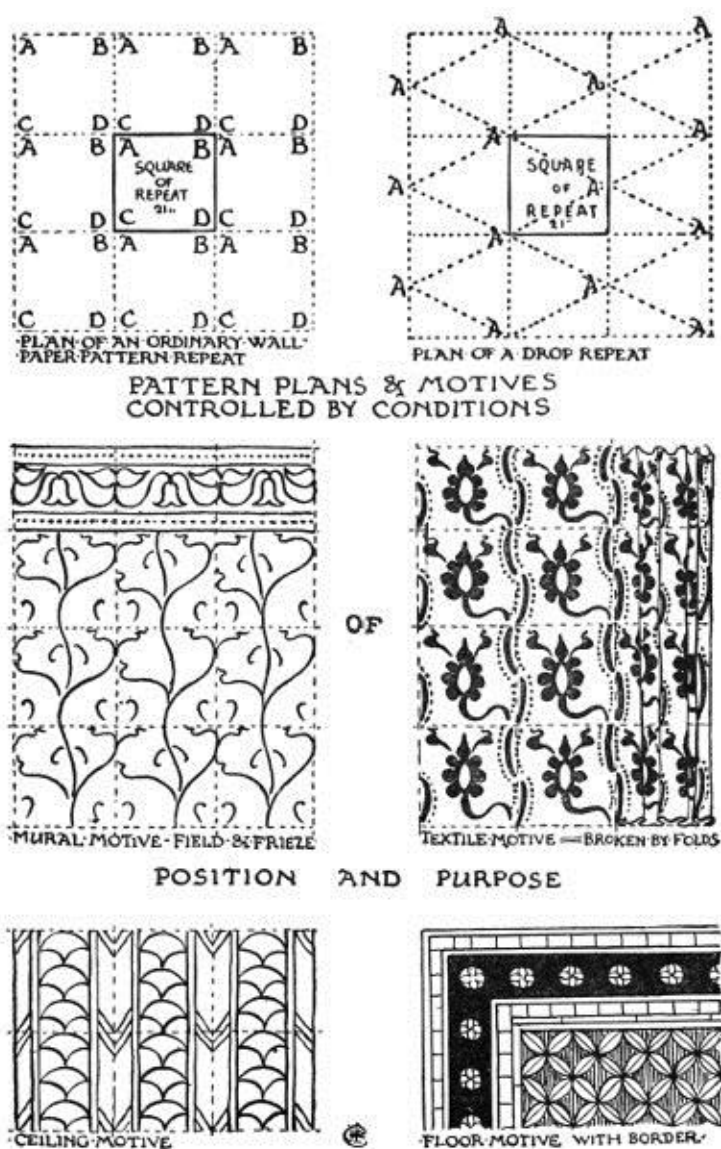
При проведении исследований также возникает еще одно условие, достаточно важное по своим последствиям, — это *время*. На практике никакие средства достижения цели не являются более полезными, чем быстрые наброски и заметки о мимолетных действиях и преходящих эффектах. Для того чтобы быстро ухватить основные факты, необходима большая экономия средств, и только практика и опыт могут научить нас легко выбирать основные моменты и наиболее выразительные линии. Учитывая ограниченное время, в течение которого можно фиксировать факты, проблема заключается в том, как изложить большую часть правды самым простым и убедительным способом.

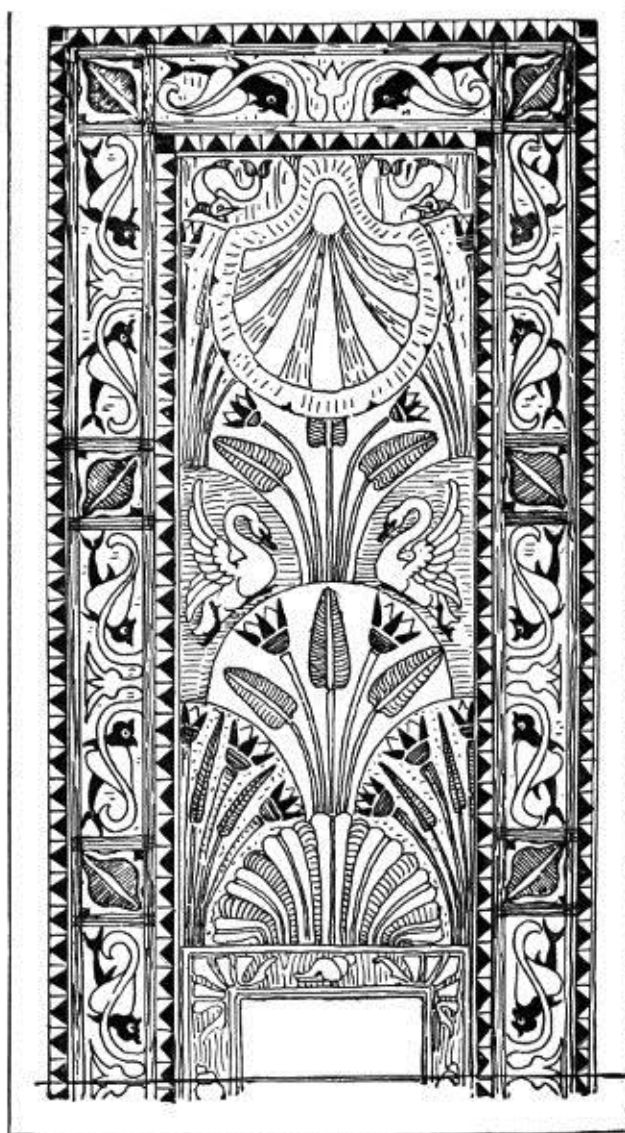
Условия, которые определяют выполнение эскиза или этюда на бумаге, достаточны для проверки художественных способностей, мастерства рисования, вкуса и других прекрасных качеств, необходимых для создания произведения искусства, имеющего то, что можно

назвать независимым или индивидуальным интересом и ценностью; но при адаптации любого вида рисунка к определенной декоративной цели немедленно вступают в действие другие условия, помимо тех, которые относятся к условиям одного только рисования, условиям, которые сразу влияют на *стиль* рисования и определяют подход.

Опять же, каждый, кто пробует проекты для различных видов декоративных целей, для разных материалов, для разных плоскостей расширения, для разных положений и применений, должен понимать, что такие соображения являются важными факторами при определении плана, конструкции и духа дизайна.

Декоративные условия, например, которые определяют дизайн обоев и гобеленов, требуют узоров, которые поднимаются вверх и распространяются в стороны без какого-либо видимого эффекта или дефекта в повторении. Дизайн фриз, опять же, требует горизонтального расширения и определенного ритма, который является важным элементом любого дизайна бордюров.





МОТИВ ПОЛА. ЭСКИЗ ДЛЯ ИНКРУСТИРОВАННОГО ДЕРЕВА, ГАЛЕРЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ЮЖНОГО ЛОНДОНА. РАЗРАБОТАН УОЛТЕРОМ КРЕЙНОМ.

Конструкции для надстройки полов и тротуаров, где эффект перспективы искажает формы по мере их удаления от глаз, требуют своего особого планирования и обработки, квадратные, круглые, ромбовидные и в виде рыбьей чешуи планы, как правило, являются наиболее безопасными в качестве основы, поскольку они сохраняют свою форму в перспективе лучше, чем неправильные негеометрические или более сложные планы.

Отделка потолка во многом определяется соображениями того же рода, где, кроме того, предложения могут быть взяты из конструктивных условий, например, в плоских потолках дизайн с параллельными балками и балками и их промежутками; расположение панелей на кессонном потолке; или расходящиеся от конструктивных центров линии, как в сводчатых потолках.

Там, где рисунок будет нарушен глубокими складками, как в текстиле, на драпировках и занавесках, условия благоприятствуют повторению через определенные промежутки ярких массивов, более насыщенных точек и более четко очерченных форм, чем это было бы приемлемо для распространения рисунка на плоской поверхности, если не считать ковров, где желательны смелость формы и богатство цвета.

Подобные условия влияют на каждый отдел декоративного дизайна, и пропорционально полноте, с которой они выполняются, будет зависеть успех дизайна; и дизайн, который, возможно, имеет меньшую фактическую красоту, чем другой, но который полностью соответствует условиям своего существования, вероятно, будет иметь более длительный срок службы.



ПОВТОРЯЮЩИЕСЯ ОБОИ. РАЗРАБОТАН УОЛТЕРОМ КРЕЙНОМ.

Сохранение некоторых хорошо известных типов рисунка, вероятно, связано с этим - например, постоянное появление греческого ладового орнамента в различных формах в качестве бордюрного рисунка во всех видах работ.

Вопросы масштаба в дизайне, возможно, не столь однозначны, поскольку, хотя можно сказать, что, как правило, крупные типы дизайна и деталей присущи большим помещениям и масштабным зданиям, могут быть интересные исключения, когда крупные узоры могли бы уместиться даже в маленькой комнате, если бы требовался определенный художественный эффект.

Главное условие в вопросе масштаба, по-видимому, заключается в том, что мы не можем позволить себе игнорировать средний человеческий стандарт. Поскольку мы можем сказать, что каркас человека сам по себе содержит элементы и принципы всего декоративного дизайна, его пропорции и масштаб определяют пропорции и масштаб всего дизайна. Предметы, предназначенные для использования человеком, должны быть определенных фиксированных или средних размеров — например, сиденья и кушетки примерно в восемнадцать дюймах от земли; обычные бытовые двери не намного выше шести футов в высоту и трех футов шести дюймов или четырех футов в ширину. Размер створок, опять же, строго связан с силой руки, позволяющей их открывать; в то время как размеры всех используемых подвижных предметов аналогичным образом строго регулируются средним размером, ростом и силой человека.

Исследуя влияние таких условий, мы обнаруживаем, что во всех областях дизайна существуют естественные ограничения: во-первых, масштаб и положение по отношению к глазу и руке, во-вторых, метод и материал.

Возьмем, к примеру, страницу печатной книги. Основной шрифт, нанесенный на бумагу, задает пропорции и размеры страницы. Двойная страница, когда книга открыта, чтобы показать правую и левую страницы (или прямую и оборотную, как их называют), является истинной единицей, а не отдельной страницей.



ПОВТОРЯЮЩИЕСЯ ОБОИ. РАЗРАБОТАН УОЛТЕРОМ КРЕЙНОМ.

Шрифт следует размещать таким образом, чтобы оставить самые узкие поля сверху и внутри, более широкие снаружи и самые широкие внизу. И это по очевидным причинам, поскольку, держа книгу в руке, мы, естественно, хотим, чтобы шрифт был хорошо виден глазу, страницы располагались настолько близко друг к другу, насколько позволяет необходимость соединения посередине, так что глазу не нужно перепрыгивать через большой поток полей, переходя от одной к другой, в то время как глубокие поля внизу позволяют держать книгу в руке, хорошо поднесенной к глазу, не касаясь шрифта.

Берясь за книгу с намерением украсить или проиллюстрировать ее, мы должны откровенно принять эти условия, которые действительно, при должном рассмотрении, оказывают существенную помощь художнику, точно так же, как требования плана местности дают рекомендации по высоте в архитектурном дизайне. Мы можем считать, что эти условия являются архитектурными условиями построения книжной страницы.

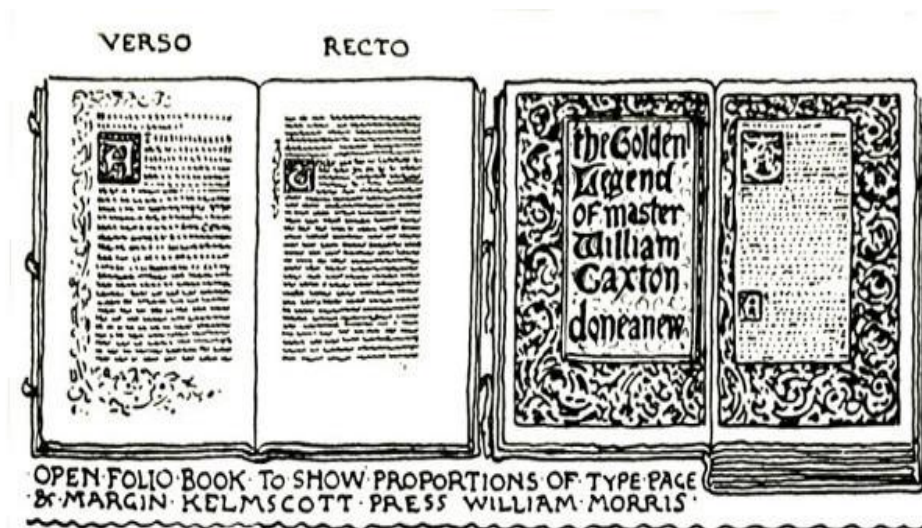
Размер, тогда наши страницы-панель не фиксируется, а также страницы типа надо книгу (размер книги-это, конечно, определяется путем складывания бумаги—Фолио, Кварто, тетрадошка, duodecimo, и так далее), мы можем справиться с этим декоративно различными способами, при условии признания существенным условием, что он *находится в* книгу-Страницы, и не случайный лист бумаги, чтобы сделать кляксы на—или стереоскоп, или карточки-корзины, например, как некоторые современные процедуры, иллюстрации в книгах, рекомендовать.

Мы можем использовать для оформления всю страницу целиком, обведя ее линией или рамкой. Или ради более богатого и декоративно оформленного эффекта, ограничивая наше изображение или иллюстрацию рамками печатной страницы, мы можем использовать наше поле в качестве декоративной рамки или бордюра. Как и при использовании декоративных начальных букв, боковые границы могут быть использованы для орнаментов, отходящих вверх и вниз от буквы, чтобы подчеркнуть главу или абзац, в манере средневековых рукописей с иллюстрациями и способом, принятым Уильямом Моррисом в его книгах Kelmscott Press.

Или, опять же, ограничивая наше оформление собственно машинописной страницей, мы можем разделить страницу в начале главы панелью в форме фриза или заголовком сверху, поместив начальную букву внизу; или вставить в текст картинку, занимающую половину или четверть страницы; или в конце главы создать заглушку, заполняющую страницу там, где заканчивается шрифт, используя любое пространство в пределах машинописной страницы, которое шрифт не занимает, как поле для оформления, или разместив свои рисунки и орнаменты посередине шрифта или на его месте.

Титульный лист, опять же, может подвергаться огромному разнообразию оформления, и надпись всегда может быть использована в качестве украшения, независимо от того, сопровождается она дизайном или нет.

Я также думаю, что очевидно, что условия поверхностной печати указывают на то, что рисование линиями является наиболее гармоничным по эффекту для книжной иллюстрации и оформления, а также наиболее практичным с механической точки зрения, поскольку шрифт и блоки, украшающие страницу, должны подвергаться одинаковому давлению. Форма букв также в подвижном шрифте линейна, будь то готические или римские буквы, линейный рисунок находится в прямой декоративной связи со шрифтом.



ОТКРОЙТЕ ФОЛИАНТ, ЧТОБЫ УВИДЕТЬ ПРОПОРЦИИ НАПЕЧАТАННОЙ СТРАНИЦЫ И ПОЛЕЙ, KELMSCOTT PRESS, УИЛЬЯМ МОРРИС.



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КОРОЛЕВЫ ФЕЙ УОЛТЕРА КРЕЙНА.

W.C.

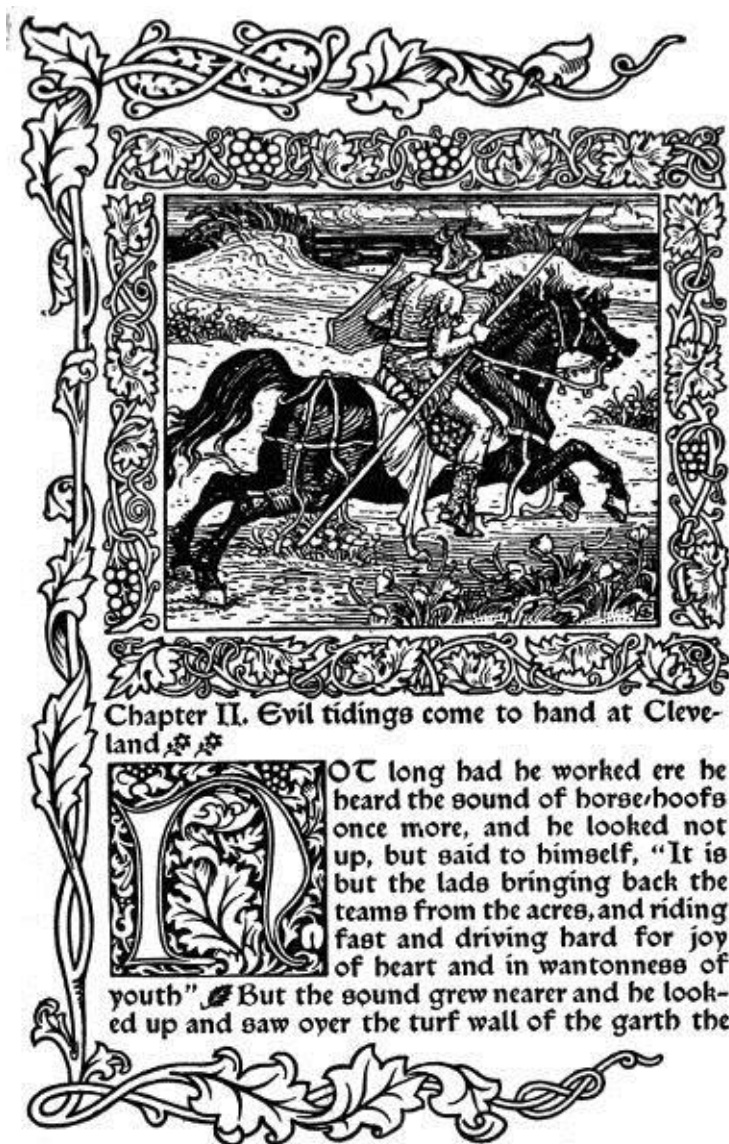


ПЛАНЫ СТРАНИЦ, ПОКАЗЫВАЮЩИЕ РАЗЛИЧНОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ ТЕКСТА И ДЕКОРАЦИИ

Также, в зависимости от плотности или тяжеловесности букв, в качестве общего принципа можно использовать более сильное воздействие черного и белого, в то время как, если шрифт легкий и элегантный, более тонкая и открытая работа будет наиболее гармоничной обработкой. Опять же, при использовании бумаги ручной работы, на которой печатная книга всегда выглядит лучше всего, открытость линий является необходимым условием в дизайнерских работах для воспроизведения в виде печатных блоков с шрифтом, поскольку качество бумаги требует значительного давления для получения ярких оттисков, а при таком давлении (с зернистостью и шероховатой поверхностью бумаги, которая придает насыщенность линиям и блокам шрифта или ксилографии) тонкие и ломаные линии будут напечатаны слишком сильно и не будут хорошо смотреться. Таким образом, рисование четкими и непрерывными линиями пером или кистью в данном случае наиболее приспособлено к условиям, потому что они работают и выглядят наилучшим образом, а также создают особый характер и стиль.

На мой взгляд, ничто не выглядит хуже, чем рисунки с тяжелыми тонами и реалистичной обработкой, выполненные тонким и светлым шрифтом, какие мы постоянно видим в газетах и журналах.

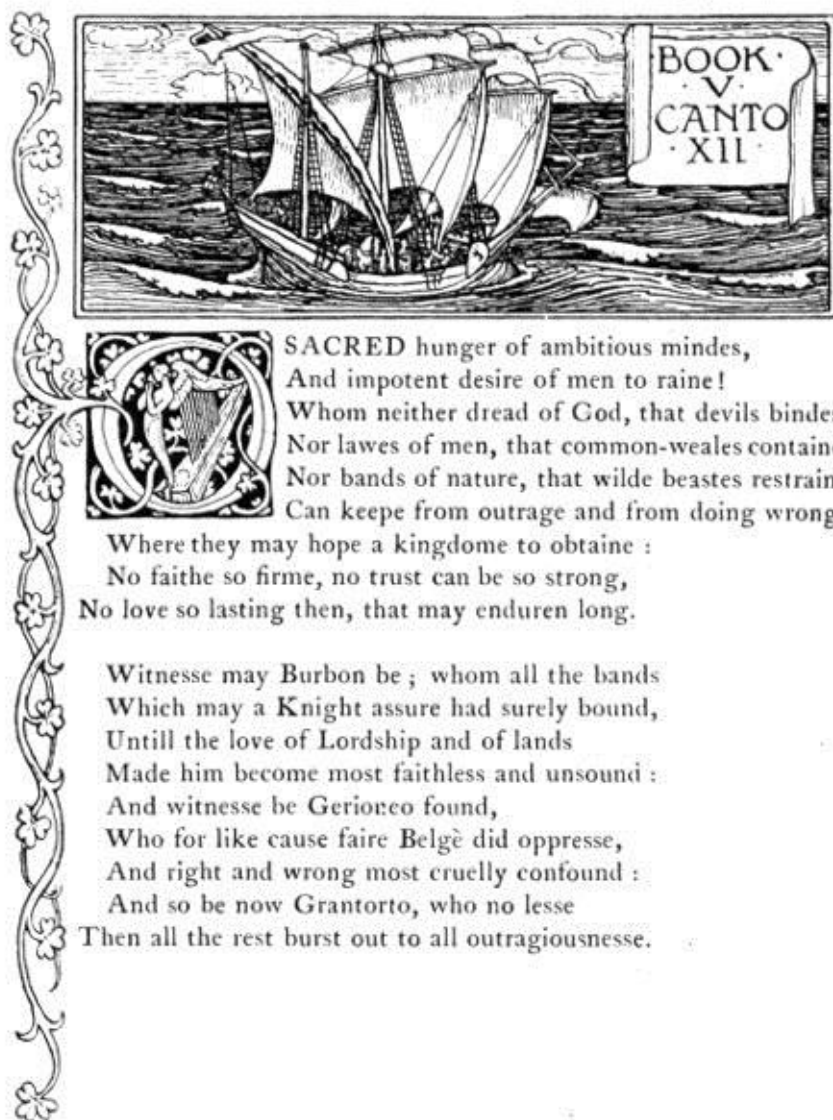
Легкость фотографических процессов для воспроизведения рисунков всех видов (а до этого - упадок книгопечатания как искусства и упадок хорошей факсимильной гравировки), несомненно, привели к разрушению чувства стиля и гармонии в сочетании текста и иллюстрации, поскольку эти два явления стали рассматриваться совершенно отдельно; но в последние годы появилось много признаков возвращения к более здоровому вкусу, что, несомненно, оказывает все более широкое влияние на искусство печатника и иллюстратора.



ИЗ "СВЕРКАЮЩЕЙ РАВНИНЫ", ИЗДАТЕЛЬСТВО KELMSCOTT PRESS. РАЗРАБОТАНО УИЛЬЯМОМ МОРРИСОМ И УОЛТЕРОМ КРЕЙНОМ.

Глава II. Дурные вести доходят до Кливленда

НЕДОЛГО проработал он, прежде чем снова услышал стук лошадиных копыт, и он, не поднимая глаз, сказал себе: "Это всего лишь парни, возвращающие упряжки с полей, и скачут быстро, и гонят изо всех сил от радости сердца и в разгуле молодости". Но звук становился все ближе, и он поднял глаза и увидел за дерновой стеной гарта



ИЗ "КОРОЛЕВЫ ФЕЙ" СПЕНСЕРА. ДИЗАЙН УОЛТЕРА КРЕЙНА.

О СВЯЩЕННЫЙ голод честолюбивых умов,

И бессильное желание мужчин пойти под дождь!

Кого ни страшит Бог, того связывают бесы,

Ни законы людей, ни обычное благосостояние,

Ни полосы природы, которые сдерживают дикие звери,

Может удержаться от возмущения и неправильных поступков,

Где они могут надеяться получить королевство:

Никакая вера не может быть такой твердой, никакое доверие не может быть таким сильным,

Тогда не было бы такой прочной любви, которая могла бы длиться долго.

Свидетелем может быть Бербон, которому все группы

Который, да уверит Рыцарь, был непременно связан,

Пока не развьется любовь к Господству и землям

Заставил его стать самым неверующим и нездоровым:

И свидетелем будет найденный Герионео,

Которые, подобно *faïre Belge*, притесняли,

И добро и зло самым жестоким образом смешиваются:

И так будет теперь Гранторто, который ничуть не меньше

Затем все остальные разразились полным безобразием.

От книг давайте обратимся за дополнительной иллюстрацией к другому источнику освещения, а именно к окнам; где в дизайне освинцованных и витражных стекол мы найдем примеры другой строго обусловленной и очень красивой области дизайна.

В ходе своего исторического развития витражное стекло, по-видимому, в разные периоды проявляло почти одинаковые или соответствующие общие характеристики в отношении стиля, что можно проследить в других отраслях искусства. Окна двенадцатого и тринадцатого веков характеризовались геометрическим рисунком и состояли из небольших кусочков стекла, на которых были изображены небольшие фигуры, вставленные в геометрические рамки или панели в виде четырехлистника и демонстрирующие византийское влияние в их обработке.⁵ Возможно также, что на окна раннего готического

периода повлияли богатые мозаичные работы византийских художников, но в четырнадцатом и пятнадцатом веках, когда окна стали больше и приобрели более важное значение в архитектуре, а каменный узор позволил заполнить очень большие проемы цветным и свинцовым стеклом, как фигуры, так и куски стекла стали крупнее, общий дизайн более живописным, пока в начале шестнадцатого века мы не получили перспективы и сильно затененные фигуры, а также большие массы света и тьмы, пока искусство не исчезло в восемнадцатом веке. прозрачные пленки.



СТЕКЛО ТРИНАДЦАТОГО ВЕКА ИЗ СЕНТ-ШАПЕЛЬ, ПАРИЖ (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА).



СТЕКЛО ТРИНАДЦАТОГО ВЕКА ИЗ СЕНТ-ШАПЕЛЬ, ПАРИЖ (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА).

Он погиб из-за того, что основные фундаментальные условия были проигнорированы или не получили важного декоративного применения. Ведущий, вместо того чтобы рассматриваться как основа дизайна, его фундаментальная анатомия и важнейшие декоративные, а также механические характеристики, скорее рассматривался как неудобный, если не необходимый перерыв в картине, и художник по стеклу, пытаясь следовать за художником на холсте в его эффектах рельефа и светотени, потерял всю особую красоту и характер своего собственного искусства, не добившись отличия от того, с которым он хотел бы соперничать.⁶

Только благодаря тому, что художники вернулись к фундаментальным условиям и сохранили веру в них, в наше время произошло возрождение живописи по стеклу.

Теперь мы могли бы разделить дизайн в стекле на две части:

1. Дизайн в линейке lead.

2. Дизайн в цветном свете.



СТЕКЛО ТРИНАДЦАТОГО ВЕКА ИЗ СЕНТ-ШАПЕЛЬ, ПАРИЖ (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА).

Оба требуют полного освещения неба, чтобы отдать им должное, но особенно цветовой обработки, и поэтому могут эффективно использоваться только для окон, расположенных высоко или выше уровня глаз, в стене, как церковные окна, поскольку только полная сила света раскрывает всю красоту и глубину, которыми всегда обладают лучшие работы по

стеклу; и в некоторых качествах стекла, действительно, только полный солнечный свет раскроет их внутреннюю сердцевину цвета, подобного драгоценному камню.

Очень красивые эффекты в оконном остеклении создают узоры, выполненные из простых грифелей, и в последнее время архитекторы осознали их ценность, которые в основном используют их в домашней работе. Как изнутри, так и снаружи этот эффект приятен и создает ощущение комфорта и романтики, которые не ассоциируются с большими пустыми квадратами зеркального стекла и тяжелыми створчатыми окнами, для подъема которых требуется Самсон или Сандоу.

Внутри большие панели из листового стекла создают холодный эффект. Снаружи он образует большие отверстия в архитектуре, но при использовании проводников, если проем большой, освещение внутри практически не уменьшается, в то время как сетка из свинца образует приятный рельеф на поверхности окна и объединяет его узором с архитектурой здания.

Таким образом, гибкая рифленая полоска свинца - это контур дизайнера стекла. С его помощью он плетет свой простой узор, который он может обогатить цветными пятнами или драгоценными камнями света в накладках и кругляшках; и когда он приступает к планированию сложной фигурной панели, он обязан придумать хорошо сконструированную основу, которая удерживает цвет и форму вместе, и с помощью смелых черных ограничивающих линий определяет массу его узора, каждый оттенок стекла обводится свинцовой линией, а штриховка, лица, руки и мелкие детали дополняются коричневым рисунком кистью по цветному стеклу.



СТЕКЛО ШЕСТНАДЦАТОГО века. Из ЧАСОВНИ ВИНЧЕСТЕРСКОГО колледжа (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА).

Помимо хорошего дизайна, продуманной формы и цветовой гаммы, почти все зависит от тщательного выбора оттенка самого стекла, и на это не зря тратятся огромные усилия и хлопоты, поскольку красота общего эффекта, а также особые гармонии зависят от степени, глубины и качества окрашенного стекла.

Теперь стекло для цветной обработки, называемое антикварным, изготавливается небольшими листами размером примерно 22 × 17 дюймов. Листы одного производителя не превышают 8 × 5 дюймов. Они могут быть классифицированы как оттеночные и белые. Они формируют палитру художника-вitraжиста и предоставляют ему огромный выбор оттенков и тональностей для выбора. Но они, опять же, делятся на два вида: (1) то, что называется самоцветами из *гончарного* металла, или листы, которые повсюду сделаны из одного и того же металла; и (2) то, что известно как *вспыхнувшее*, то есть когда тонкая кожица рубина, золота, розового или голубого цвета вспыхивает на листе синего, белого,

розового или янтарного цвета. Эту вспышку можно осветлить или убрать по желанию с помощью фтористой кислоты.

Цель производителя этих небольших листов стекла - добиться как можно большего разнообразия не только в *свете и темноте*, что в литейных металлах происходит из-за разной толщины листа, а в оттенках свечения - из-за разной толщины свечения, но в некоторых случаях смеси двух или более цветов на одном листе, по которой будет видно, что нет двух одинаковых листов даже из одного и того же куска металла. Именно использование этого разнообразия и неожиданности является одной из прелестей витражного стекла.

Мы говорим о *витражном стекле*, но на самом деле, собственно говоря, есть *только одно пятно*; другие цвета, используемые на стекле, являются эмалями, настоящий цвет наносится на стекло при изготовлении (литье в металл или глянцеование), а не наносится краской. Это красящее средство представляет собой препарат из серебра, и его смешивают с растительным красителем "желтое озеро", чтобы ослабить его действие. В основном его используют на белилах для окрашивания подгузников, волос и т.д., А при обжиге в печи желтое озеро выжигается, оставляя небольшой осадок, который легко удаляется, и серебро стеклует в стекло, причем глубина желтого цвета варьируется в зависимости от силы окрашивания и восприимчивости стекла.

Приступая к созданию дизайна витража, обычно сначала делают цветной рисунок в масштабе — лучше всего 1½ дюйма к основанию.

Окно может состоять из одного или нескольких светильников, при этом каждая отдельная панель, закрытая каменной кладкой или опорами, называется *светильником*. Вопрос об обработке объекта как единого дизайна, охватывающего несколько источников света, или как отдельных панелей, должен зависеть в первую очередь от конкретного объекта или объектов, подлежащих обработке, затем от масштаба окна и общего характера архитектурного окружения.

Предположим, что это сюжет, подобный Рождеству, с Поклонением Волхвов, он поддается обработке как единый сюжет, охватывающий несколько источников света, и отличается большим богатством и великолепием цвета. Цветовой дизайн в таком случае был бы наиболее важным, но, как я уже говорил ранее, он должен идеально сочетаться с хорошо продуманной сетью ведущих линий и строиться на их основе, которые сами по себе образуют важные элементы дизайна, выделяя формы жирным контуром, объединяя и придавая ценность цветовым массам. Поскольку, хотя мы можем разделить проблему на две части, дизайн выводных линий и цветовое оформление, окно должно быть задумано как единое целое, а не просто как композиция в линии, подлежащей тонировке.

После создания нашего масштабного эскиза следующим шагом будет разработка полноразмерных мультфильмов, которые, конечно же, требуют большего внимания к рисунку и деталям. Многие художники выполняют столько же сложных прорисовок фигур, драпировок и деталей, сколько они сделали бы для высокохудожественной картины маслом или настенной живописи. Однако на самом деле, хотя в дизайн стекла можно вложить сколько угодно хороших рисунков и изобретений, не следует забывать, что красота узора, эффект и символическое внушение - это объекты, а не живописный натурализм.

Для определения основного элемента дизайна очень важна основная ведущая линия. Не годится набрасывать фигуру небрежным образом, а затем завершать ее подводящими

линиями; ее следует тщательно рассматривать как элемент смелого и массивного контурного дизайна.

В начале мы можем использовать более жирную линию для ограничения и определения основных масс и более тонкую линию для вспомогательных деталей; здесь многое будет зависеть от масштаба работы. Можно сказать, что поводок, имеющий двойную канавку, выполняет несколько функций. Его основная задача - скреплять куски стекла вместе: оно формирует линию дизайна, окружая фигуры и формы, отделяя их друг от друга и фона, а также определяет второстепенные формы, такие как драпировка и другие детали. Кроме того, свинцовые соединения облегчают вырезание неудобных фигур из стекла, чего, однако, следует избегать при планировании мультфильма. Опять же, его можно использовать для придания большего разнообразия большим массам, например, в виде куска драпировки.



СТЕКЛЯННАЯ ГРИЗАЙЛЯ ТРИНАДЦАТОГО ВЕКА, СОБОР В СОЛСБЕРИ.

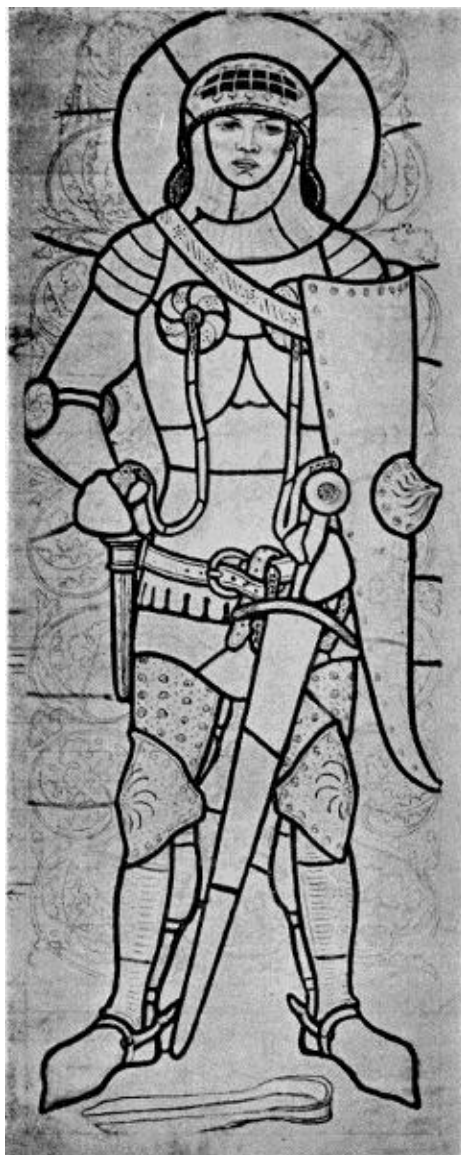


РИСУНОК ДЛЯ СТЕКЛА, ДЕМОНИСТРИРУЮЩИЙ СВИНЦОВЫЙ ДИЗАЙН, АВТОРСТВА ФОРДА МЭДОКСА БРАУНА.



РИСУНОК ДЛЯ СТЕКЛА, ДЕМОНИСТРИРУЮЩИЙ СВИНЦОВЫЙ ДИЗАЙН, АВТОРСТВА ФОРДА МЭДОКСА БРАУНА.

После создания мультфильма следующее, что нужно сделать, - это рабочий рисунок. Это делается путем накладки полупрозрачного листа бумаги поверх рисунка и обводки *только* основных линий и, таким образом, получения каркаса окна.

Стекло вырезано по этому рисунку, резак разрезает стекло точно по линиям, что позволяет получить свинцовую сердцевину. Этот же рисунок служит также для того, чтобы мастер покрывал глазурью готовую работу.

Формы белых и светлых тонов видны, когда листы накладываются на чертеж; но формы темных тонов, сквозь которые невозможно разглядеть свинцовые линии, должны быть получены другим способом.

Лучший способ - вырезать форму из тонкого листового стекла, которое затем помещают на темный лист старинного стекла, подносят к свету и перемещают до тех пор, пока не будет найдена наиболее подходящая часть листа. Затем их укладывают вместе на верстак, и на

листовое стекло наносится небольшой пакетик мелкодисперсного отбеливателя, который при удалении сохраняет свою форму на темном листе, после чего на него наносится алмаз огранщика.

Теперь мы переходим к важнейшей задаче выбора стекла.

Обычный торговый способ сделать это - пронумеровать контур, который указывает резчику на определенные стойки с соответствующими номерами, содержащие различные цвета. Но если это действительно тщательная художественная работа, дизайнер должен сам выбирать каждое изделие для своей работы.

Принцип и идея цвета в дизайне стекла, когда художник работает с чистым полупрозрачным цветом, обязательно отличаются от тех, которые используются в других видах живописи, таких как фреска, когда используются непрозрачные цвета и разнообразные полутона. Дизайнер по стеклу не пытается затенить свои фигуры и драпировки светлыми и темными частями листа цветного стекла. Он хочет выразить качество драгоценного камня - квинтэссенцию цвета в каждом стекле — силой контраста, не просто сочетанием темных и светлых деталей одного цвета, а смелым сочетанием различных цветов, создающим эффект единого, но с богатством и звучностью, которыми не обладает один оттенок.

Например, в желтой драпировке мы должны использовать насыщенный желтый цвет в качестве основного тона. Очевидно, что если бы соседствующие фрагменты были одного цвета, эффект был бы плоским и однотонным; но если мы возьмем приглушенный желтый или нейтральный цвет, лейтмотив будет подобран до концертной высоты, и если за нейтральным цветом последует красноватый оттенок желтого, за ним другая вариация желтого, за ней снова решительный зеленый и так далее, мы достигнем желаемого в витражном стекле — *разнообразие в единстве*.

Общий эффект будет теплее или холоднее, поскольку в гамме преобладают красноватые или зеленоватые тона. Разумеется, необходимо позаботиться о том, чтобы эти контрастирующие — даже диссонирующие — составные части объединились в гармоничное целое: действительно, каждая деталь должна быть выбрана не только так, чтобы согласовываться со своим соседом и помогать ему, но и с учетом гармонии целого. Любая неоправданная резкость контраста может быть приведена в достаточное соответствие последующей покраской.

Белила должны быть обработаны таким же образом, как правило, смесью теплых и холодных оттенков, при этом общий эффект от того, что каждую массу делают теплее или холоднее по мере необходимости. Необходимо проявлять большую осторожность с белыми массами, чтобы они не выглядели как дыры в окне: например, белый, идущий рядом с темным цветом, должен быть оттеночного цвета (или очень низкого тона, как мы бы сказали в живописи), чтобы занимать надлежащее место. Однако только на собственном опыте художник может узнать, как один цвет влияет на другой и как определенные сочетания будут выглядеть на их месте.

Теперь мы подошли к стадии покраски. Все стекло вырезано и нанесено по контуру. Теперь его осматривают, чтобы увидеть, нет ли каких—либо кусочков, которые не выдержат огня, то есть изменят цвет или потеряют блеск. Этому способствуют золотисто-розовые, коричневые рубины и некоторые сорта чистых рубинов. Таким образом, куски простого

листового стекла могут быть вырезаны одинаковой формы для нанесения краски, а затем покрыты глазурью за цветными кусками, чтобы сохранить полный блеск.

Крылья ангела на панно мистера Дж. С. Спэрроу (которому я обязан этим подробным описанием) были обработаны именно таким образом.

Контур был выполнен красками, размолотыми в скипидаре, откормленными и обработанными японским золотом, чтобы сохранить матовость акварели, которая будет добавлена позже.



СОВРЕМЕННОЕ СТЕКЛО, РАЗРАБОТАННОЕ И ВЫПОЛНЕННОЕ Дж. С. СПЭРРОУ.

Когда фигура нарисована таким образом, все части наклеиваются на мольберт (большой плотный кусок листа) составом из пчелиного воска и смолы. Поскольку все части представлены вместе впервые, панель тщательно просматривается в целом, чтобы убедиться, что каждая деталь имеет правильный цвет и ценность. Некоторые детали, возможно, придется разрезать заново; другие упрочнить или модифицировать *путем*

добавления другого куска стекла. Этот последний метод называется нанесением покрытия, с помощью которого можно добиться насыщенных и красивых эффектов глубокого тонирования.

Теперь по всему рисунку наносится плотная матовая акварель. Это формирует полутона, и отсветы удаляются (после высыхания) кисточками из свиной шерсти, при этом цвет сначала ослабляется, моделируя широкие отсветы пальцем, что действительно является лучшим инструментом, и им следует выполнять как можно большую часть моделирования.

Для тушения резкого света можно использовать перо. Теперь работа должна быть готова к обжигу, но перед обжигом ее следует еще раз приклеить и осмотреть, а все усиливающие или очерченные тени на деталях нанести масляной краской с добавлением жирного скипидара, чтобы они оставались открытыми; сухую поверхность стекла сначала обрабатывают смывкой из дегтярного масла, чтобы цвет легко растекался.

Затем подгузники и волосы окрашиваются на обратной стороне стакана, и он готов к обжигу.

После подведения проводов, спаянных вместе в местах соединения, панель снова устанавливается на мольберт, и могут быть внесены дальнейшие изменения или усовершенствования, поскольку освинцованная панель сама по себе сильно отличается от стеклянной. Затем панель цементируется, выступы заполняются шпаклевкой или цементом, чтобы сделать ее прочной и водонепроницаемой. Цемент похож на очень густую краску, смесь свинцовых белил, отбеливателя, свинцово-красного цвета, ламповой сажи, сушек, а также сырого и кипяченого масла.

Возможно, потребуется подпереть окно горизонтальными железными прутьями, если оно простирается более чем на два фута. Обычно их располагают примерно в пятнадцати дюймах друг от друга, так как свинцовое стекло может прогнуться под давлением ветра без дополнительной поддержки.

Из этого рассказа мы можем понять, какие тщательность и вкус необходимы для выполнения действительно художественной работы с витражным стеклом. Вся эта тема дает нам хорошую иллюстрацию одного из высочайших и прекраснейших видов искусства дизайна, строго контролируемого четко определенными условиями — условиями, которые, если им точно следовать, придают ему весь его особый характер, силу и красоту. Необходимость обработки стекла требует определенной строгости и простоты дизайна, из которого развивается новая красота, способная, в свою очередь, благотворно влиять на другие формы искусства, например, на станковую живопись, которая гармонирует с ее символическим и религиозным замыслом, а также с архитектурным и монументальным характером окружающей среды в ее благороднейших формах в общественных залах, колледжах и церквях; в то время как ее свечение и цвет, наводящий на размышления символизм или геральдические украшения могут придать домашним интерьерам нотку поэзии и романтики.

ГЛАВА V. О ВЛИЯНИИ КЛИМАТА НА ДИЗАЙН — ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ В ОТНОШЕНИИ ЦВЕТА И РИСУНКА

Мы видели, насколько большое влияние на дизайн в его разнообразных формах оказывали различные физические условия и потребности, и, продолжая изучение предмета, мы вряд ли можем не отметить, что за пределами тех более строго определенных технических условий, которые мы рассматривали, существуют определенные широкие контролирующие влияния, которые определяли и до сих пор определяют существенные различия в характере продукции одной страны и другой; различия, которые, несмотря на сложную сеть международной торговли и обмена, все еще стремятся затушевать и запутать эти местные и естественные различия путем смешивания и сплавления, все еще сохраняются. Действительно, как хорошо известно манчестерским фабрикантам и торговцам, в вопросе рисунка и цвета их необходимо серьезно учитывать, поскольку мы, к сожалению, взяли на себя ответственность за снабжение восточных рынков, заменив наши собственные представления о рисунке и цвете тканей на оригинальные местные - или, скорее, вернув коренным китайцам и индийцам подержанные представления об их собственных цветах и узорах.

Теперь, к какой основной причине мы можем отнести эти широкие различия в выборе и трактовке цвета и дизайна в разных странах — те вариации, которые позволяют нам отнести каждую к ее родной земле, северу, югу, востоку или западу, на нашем разноцветном земном шаре?

Если бы мы попытались отметить на таблице каким-нибудь ярким цветом, скажем, красным или желтым, все те страны, где при определенной организованной социальной жизни или цивилизации того или иного рода яркий солнечный свет был правилом, и указать пропорционально меньшую степень его проявления в других, мы получили бы четкое представление об общем распределении чувства цвета: мы, естественно, пришли бы к выводу, что именно к источнику всей нашей жизни, света и тепла — солнцу — мы должны также отследить наше чувство цвета, которое является частью самого чувства зрения. Таким образом, именно влиянию солнечного света, прямому или косвенному, и его преобладанию в большей или меньшей степени в разных странах мы можем приписать различия во вкусе и восприятии цвета и рисунка, которые характерны для разных частей обитаемой земли.

Мы знаем, как на нас влияет отсутствие или присутствие солнечного света в нашей стране, а также тяжелая или легкая атмосфера, и чувствительны к изменениям погоды, которые, без сомнения, оказывают свое влияние на нашу работу, и мы знаем, как разные цвета выглядят при разной степени и качестве освещения.

Нам нужно только следовать образцу самой Природы и увидеть, как отчетливо она рисует на земном шаре различные климатические зоны различными цветами, птицами и животными, соответствующими этим различиям; или следовать ее системе окраски в обычной последовательности времен года, не выезжая за пределы нашей собственной страны.

С возвращением солнца, удлинением дней и новым пробуждением жизни весной пейзаж покрывается нежным цветением, темные зимние леса расцветают облаками листвы, приобретая все оттенки, от бледно-зеленого до нежно-янтарного и красного; в то время как на лугах видна сочная влажная зелень только что пробивающейся травы, расшитая цветами, желтыми, белыми и голубыми; и голубое небо, кажется, повторяется в рощицах, где растут гиацинты. Постепенно, по мере того как весна сменяется летом, краски становятся насыщеннее, зелень деревьев и травы становится пышнее, цветы становятся ярче и разнообразнее по оттенку, видны малиновые, красные и пурпурные тона, и сады становятся буйством красок; а по мере созревания кукурузных полей алые маки смешиваются с золотом, и листья деревьев, достигая своего самого темного оттенка, с приближением осени приобретают желтый и коричневый оттенки, а перед опадением превращаются в чудесную гармонию красно-золотистого, отчасти напоминающую, хотя и в более низких тонах, некоторые другие. из красок весны.

Спелые фрукты в садах приобретают более глубокую ноту, становятся более насыщенными и яркими, когда цветочная процессия достигает порога зимы, голой и холодной, хотя и не бесцветной — ее цвета более металлические — серебро мороза и туманов, красноватое золото зимнего солнца, золочащее черные деревья, на которых мхи и лишайники заменяют листья и цветы, а мрачные тисы, остролист и ели заменяют яркую зелень весны, пока все не покрывается льдом и снегом.

Эта драма выразительного цвета разыгрывается на наших глазах каждый год — по крайней мере, у тех из нас, кому посчастливилось жить в деревне и быть наблюдателями; и даже городским жителям историю цвета в определенной степени рассказывают завозимые цветы или даже ткани в витринах портьерных магазинов или костюмы на улицах, поскольку человечество реагирует на приближение солнца, надевая более светлые тона весной и летом и снова становясь более темным и мрачным осенью и зимой.

Нам стоит только взглянуть на различные проявления нашего домашнего искусства, чтобы отметить эти изменения в характерных цветах нашего разнообразного ландшафта, отраженных не только в работах наших художников, но и в полутонах нашего текстиля и обоев, а также во всем нашем декоративном дизайне, который по форме тоже многим обязан флоре нашей родной земли.

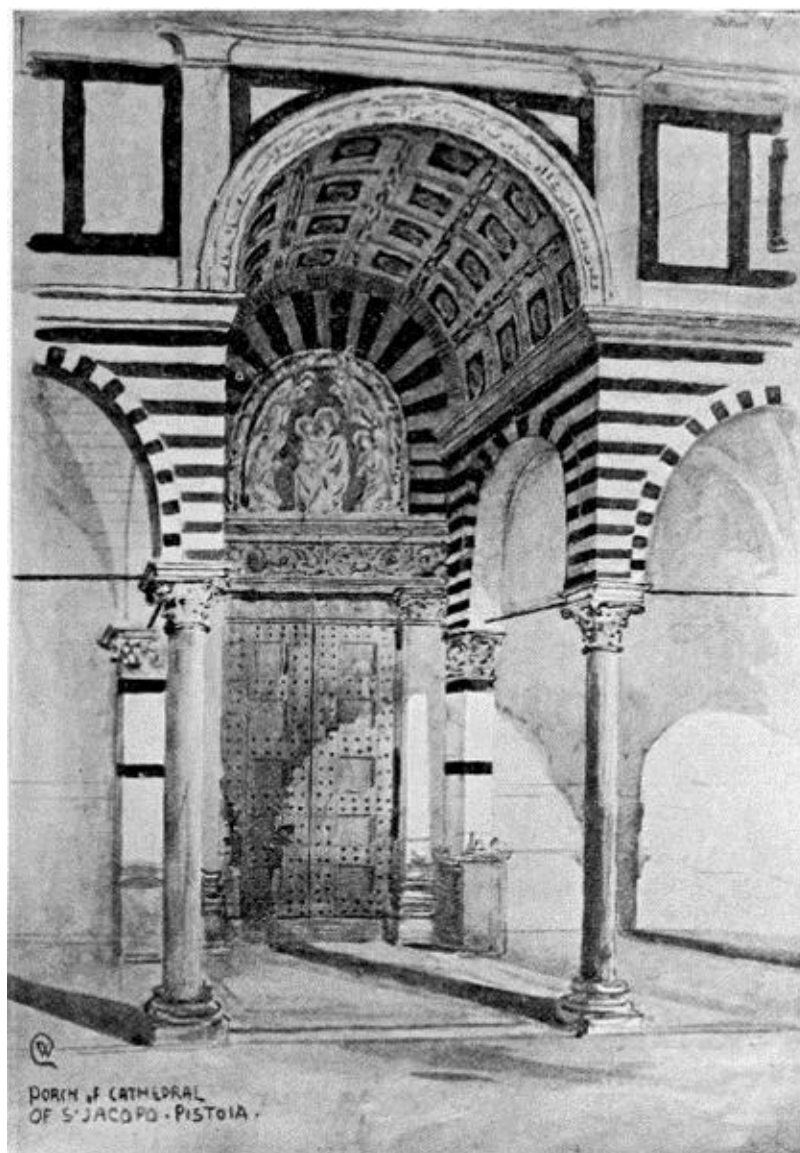
Из этого, по-видимому, не следует, что при наибольшем количестве солнечного света мы получаем *наибольшее* количество цветов; напротив, зенит света - это поглощение цвета, точно так же, как темнота представляет собой его исчезновение. Свет и тьма - это черное и белое в палитре природы, необходимые для придания ценности ее краскам.

На восприятие цвета, несомненно, также сильно влияют другие климатические воздействия, такие как влажность, туманность, прозрачность, жара и холод, а также сопутствующие им разнообразные пейзажи и местность, такие как равнины или горы, леса, набережная, озеро, река, сельскохозяйственные угодья или дикая природа.

Яркие цвета и смелый дизайн ассоциируются у нас с восточными и южными странами, но, помимо большего количества света, который может стимулировать использование ярких цветов, есть, я думаю, и другая причина, объясняющая более смелое и откровенное использование цвета и орнамента на юге и востоке. Яркий солнечный свет оказывает любопытное сглаживающее воздействие на цвет и рисунок, и поэтому цвета и узоры, которые под серым небом выглядели бы ослепительными или очень сильными и

поразительными, при полном солнечном свете становятся плоскими и подчиняются доминирующей высоте света.

Мы можем взять в качестве примера паперть кафедрального собора в Пистойе. Смелые черно—белые полосы мрамора, облицовывающие фасад этого здания — как и многих средневековых соборов ломбардской Италии, таких как Флоренция, Генуя и Сиена (идея позаимствована у сарацин), - выглядят достаточно эффектно под серым небом, но когда солнечный свет падает на здание и увеличивает высоту освещения, вся масса с ее выступами попадает в плоскости широкой светотени. Черные полосы на свету становятся серыми и плоскими, и все они становятся на свои места в архитектурной схеме, и поэтому, хотя и заимствованы с востока, вполне уместны в таком климате, как Италия, который может рассчитывать на постоянное солнечное освещение по большей части летом и зимой. Внутреннее крыльцо, украшенное шпандрилом и сводчатым потолком, облицовано посудой Della Robbia в синих, белых и желтых тонах, и это очень красивое украшение. Это, опять же, однако, в тусклой атмосфере могло бы выглядеть холодно и странно, но, освещенный богатым отраженным светом, отбрасываемым от залитого солнцем тротуара, он принимает всевозможные случайные блики и превосходно ложится на свое место. В остальном крыльцо интересно любопытным сочетанием византийских, сарацинских и классических мотивов и влияний в декоре.



ПАПЕРЬ СОБОРА Святого ЯКОПО ПИСТОЙИ

При взгляде в холодном и тусклом свете английского музея, вдали от надлежащего архитектурного окружения, панели из керамики Della Robbia могут выглядеть несколько резкими, смелыми или однотонными по цвету, что свидетельствует только о том, что они были спроектированы в солнечном климате и, как правило, были видны при полном внешнем или теплом отраженном свете. Те самые качества, которые делают посуду привлекательной в одном месте, делают ее подходящей в другом.

Различные исторические типы дизайна в архитектуре и декоре, по сути, в основном являются результатом смешения или объединения элементов, полученных из разных источников. В то время как мы можем в ведущих типах, распространенных в разных странах, обнаружить фундаментальное преобладающее влияние жизни, обычаев и поведенческих, являющихся результатом климатических и расовых условий, мы также можем увидеть, что вследствие социальных и политических изменений и результатов завоеваний или

коммерческих отношений, другие элементы проявляются в различных деталях конструкции, форме и цвете.

Однако наша нынешняя цель, скорее, состоит в том, чтобы найти фундаментальные характерные типы и пристрастия, прослеживающиеся в фундаментальных или естественных условиях местности и климата, насколько им можно следовать в историческом оформлении.

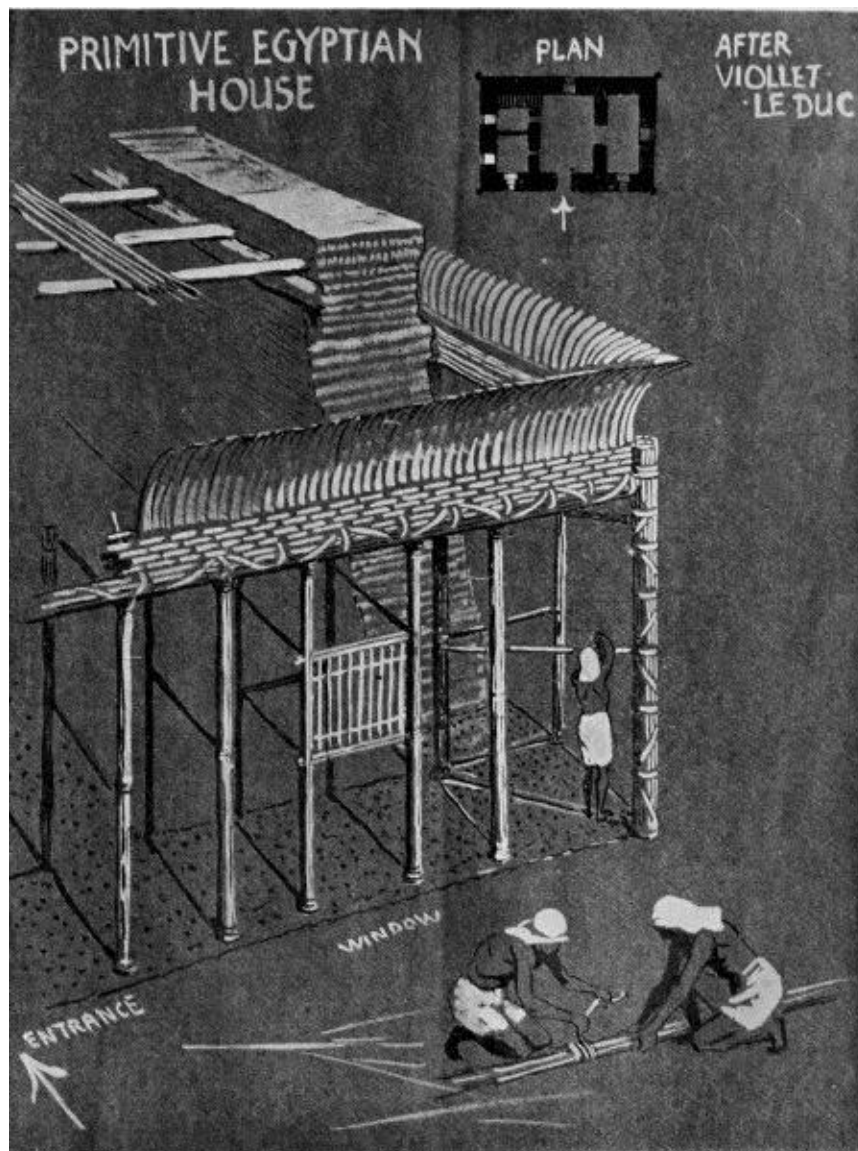
По-видимому, в силах некоторых древних народов было очень сильно запечатлеть и сохранить характер своей жизни и условия своей среды обитания в своем искусстве, так что, хотя их политическая власть давным-давно была сметена, их записи остаются практически нетленными в их памятниках искусства.

Среди таких всегда должны быть типичные древние египтяне.

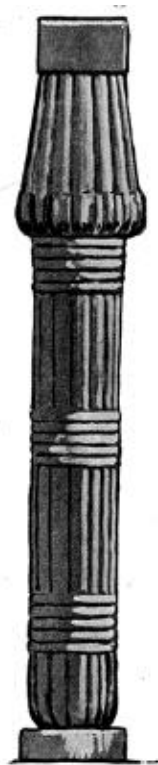
Если мы посмотрим на структуру примитивного египетского жилища, мы обнаружим, что оно очень убедительно иллюстрирует влияние климата и местности.

Во-первых, как мы знаем, Египет зависит от своей великой реки Нил, которая, можно сказать, сделала возможным его существование, поскольку ее воды оплодотворяют всю страну. В таком случае интересно отметить, что первобытное египетское жилище, по сути, наводило на мысль о берегу реки и о стране солнечного света. Его материалами служили материалы береговой линии, состоящие из глины, тростника и лотосового тростника; тростники использовались для обрамления и поддержки глиняных стен, которые возводились слоями между ними.

Планы и схемы строительства (из книги Виоле ле Дюка) дадут четкое представление о форме и характере примитивного египетского жилища. В ходе интересного рассказа о его строительстве он говорит: "о том, что это жилище для страны, где *яркий солнечный свет является правилом*, свидетельствуют небольшие окна, снабженные решетками. Стены часто оштукатуривались глиной, покрывались составом из той же глины и мелкого песка или белой каменной крошки, и это давало почву для художников, которые украшали тростник и оштукатуривали стены яркими красками; стены и потолки интерьера также были оформлены таким же образом; тростниковые циновки устилали пол и покрывали нижнюю часть стен. Иногда мы также находим портик, поддерживаемый связками тростника, покрытие которого сделано из дерева и библоса, с глиняной террасой перед дверью, дающей тень и прохладу перед жилищем. Как и в большинстве жилищ в восточных странах, на крыше дома есть плоская крыша или терраса, к которой ведут ступеньки; и здесь на шестах натянуты навесы для создания тени, когда на них можно сидеть, спать или наслаждаться дневной прохладой.



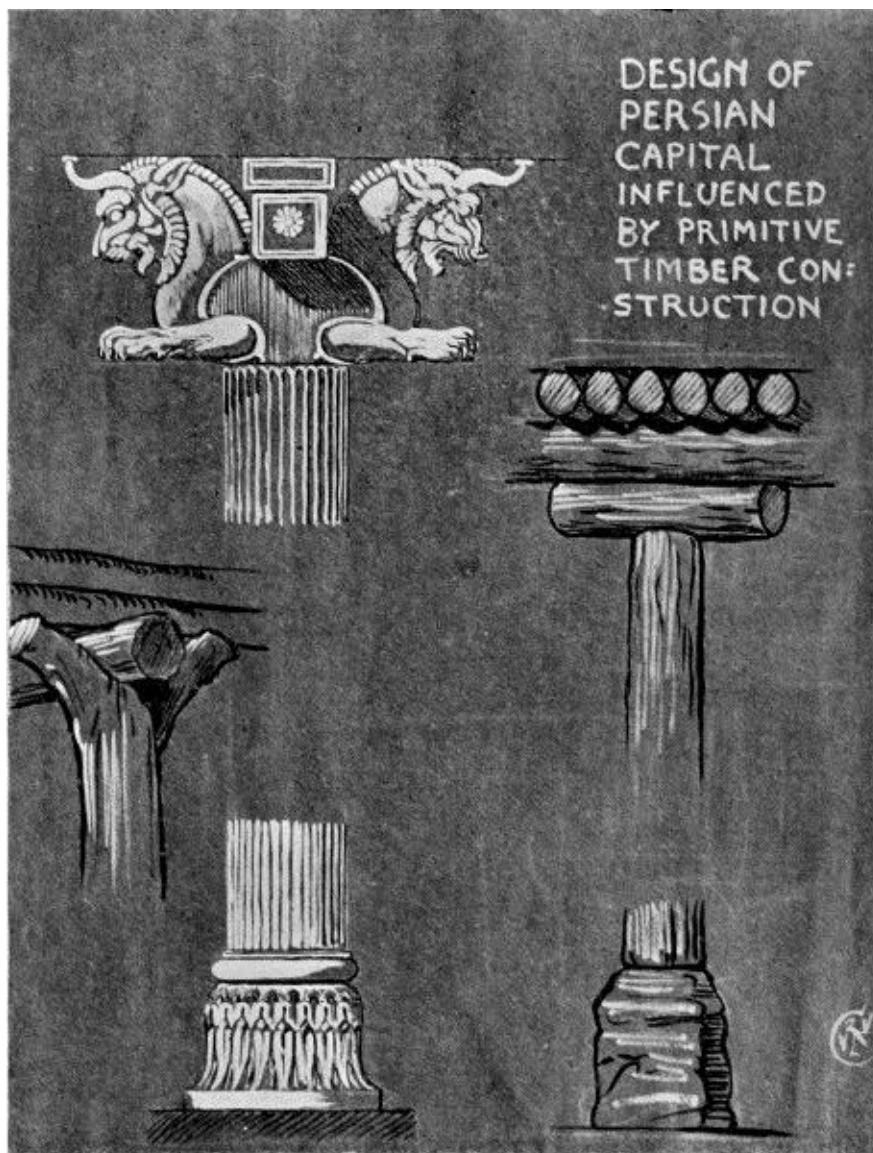
Примитивный египетский дом в честь Виоле ле Дюка



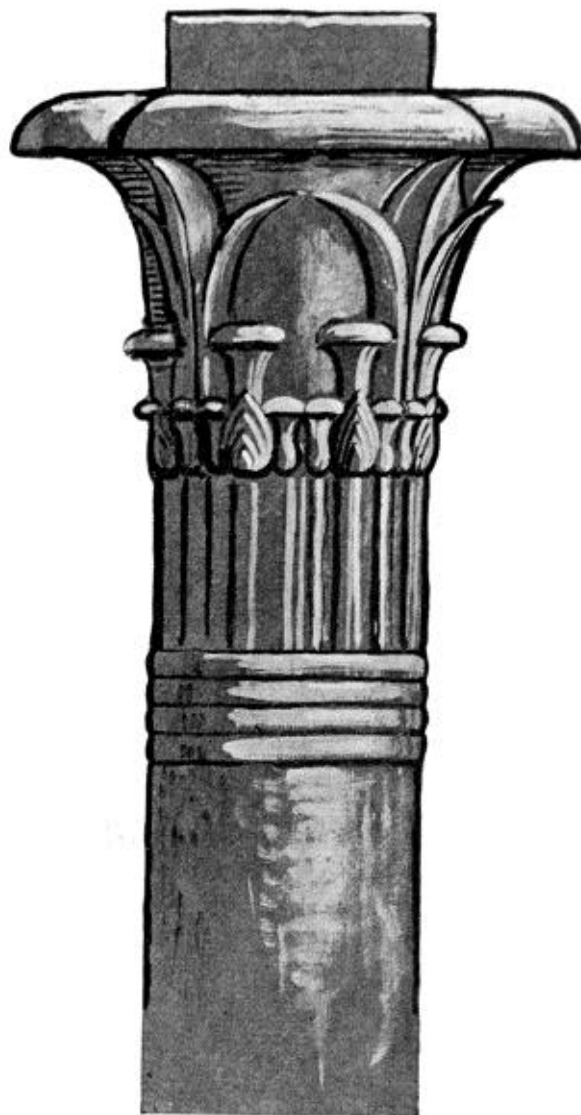
КОЛОННА ИЗ ЛУКСОРСКОГО ХРАМА.

Когда египтяне научились искусству строительства и резьбы по камню у обитателей скал над Дельтой и построили свои великие храмы, они все еще увековечивали в камне, в тростниковых и скругленных колоннах с капителями в виде лотоса, орнаментальные традиции примитивных жилищ, построенных из тростника, и художник все еще украшал их яркими примитивными красками; так что нам постоянно напоминают о великой реке, из которой вырос цветок этого древнего искусства и цивилизации. Другое влияние климата на искусство можно отметить в изображении фигур. Климат Египта был чрезвычайно теплым, но ровным, и большинство занятий на свежем воздухе исключали ношение большого количества одежды, так что обнаженная и слегка одетая фигура играет важную роль в египетском дизайне, как и в греческом.

В такое время, как настоящее, когда мир дизайна страдает от того, что можно было бы назвать слишком щедрой или слишком смешанной диетой; когда существует тенденция к чрезмерной проработке, сочетанию слишком большого количества элементов; когда можно потеряться либо в чрезмерной пышности изгибов, либо в напряжении после вынужденного и неуместного натурализма, изучение египетского искусства может быть рекомендовано в качестве полезного коррективного средства. Простота, строгость и сдержанность, абстрактная и в то же время яркая характеристика формы, откровенная и примитивная окраска, целенаправленный замысел, мотивы и методы росписи полны внушительности и ценности для студента и дизайнера декора.



НА ДИЗАЙН ПЕРСИДСКОЙ СТОЛИЦЫ ПОВЛИЯЛО ПРИМИТИВНОЕ ДЕРЕВЯННОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО



LOTUS CAPITAL, ФИЛЕЯ.

Другой пример влияния примитивного деревянного строительства на каменное можно увидеть, сравнив древнеперсидскую колонну с ее деревянным прототипом, который все еще используется. Персия, действительно, еще одна восточная страна, сохранившая почти нерушимые традиции дизайна из очень далекого прошлого, и можно сказать, что она является источником самых красивых видов декоративного искусства, которые когда-либо видел мир, и особенно в трех ведущих формах — цветной и глазурованной плитке и кирпиче, керамике и текстиле. Судя по замечательному украшению из глазурованного кирпича, обнаруженному несколько лет назад в Сузах, составляющему часть древнего форума и дворца Дария, разрушенных в царствование Ксеркса, в.с. 485-465 гг. до н.э., раскопанному М. и мадам. Дьелафуа,² художественное мастерство персов в такого рода работах, их понимание их ценности, а также обращение с цветом и орнаментом восходит к очень раннему периоду.

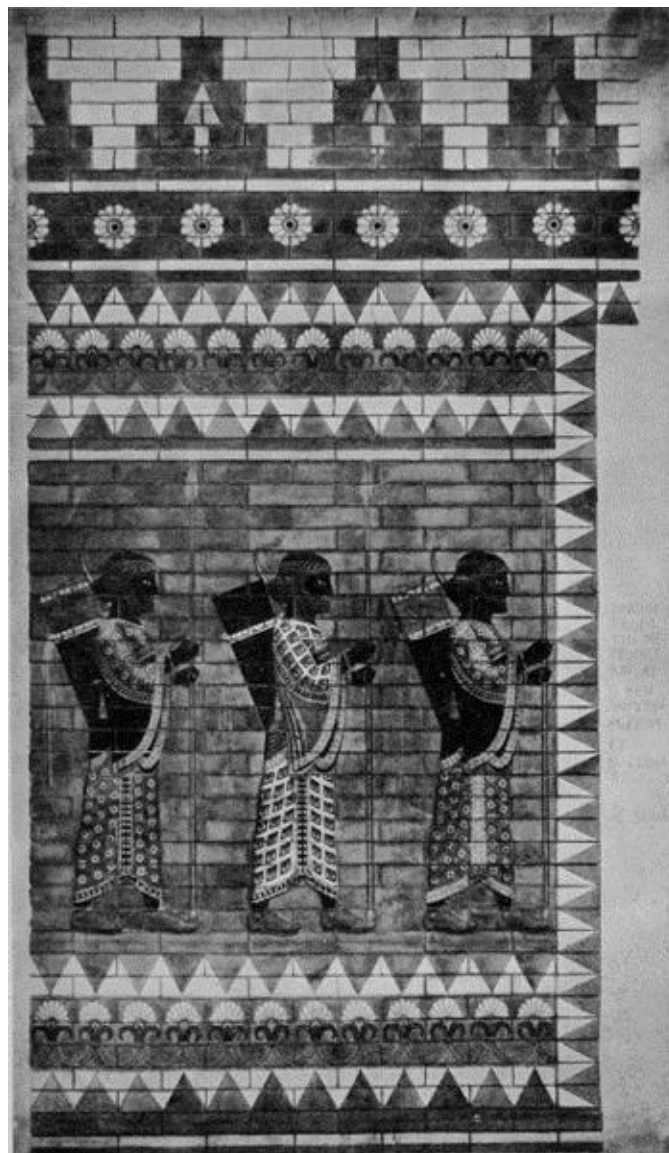
На знаменитом фризе лучников, который стал частью настенного декора этого дворца, фигуры откровенно повторяются по дизайну, хотя и чередуются в узорах и цветах их одежды, смело выделяясь на бирюзово-голубом поле, образованном глазурованными кирпичами, из которых построен фриз. Фигуры и орнамент, должно быть, были отлиты или рельефно оттиснуты на мягкой глине и разделаны на кирпичи, а затем обожжены и покрыты глазурью по методу изделий Роббиа; вся схема очень проста, но очень эффективна при надлежащем расположении на стенах одного из больших дворов дворца, в основном в отраженном свете под выступающими портиками, и была бы очень впечатляющей и в то же время по-настоящему фресковой и успокаивающей по ощущениям и цвету.

Такое сочетание ярких цветов и мелких деталей вряд ли могло быть создано иначе, как в стране яркого света. Существуют некоторые сомнения относительно точного расположения фриза на стене. Фигуры аналогичного масштаба в ассирийской работе, а также в Персеполе размещались недалеко, если вообще размещались, над уровнем глаз.

Предполагается, что на одежде одного из лучников изображена сама крепость Сузы, построенная на горе.

В платьях много интересных декоративных деталей, которые являются отличными образцами костюма персидских воинов того периода. Мы видим также кайму из пальмовых листьев, примитивную форму, тип и предшественницу целого племени дизайна каймы. Говорят, что розетка напоминает "Вифлеемскую звезду в полном расцвете, бросающуюся в глаза среди всех других цветов, среди трав, покрывающих просторы Сузианы и плоскогорья Ирана (Персии) после первых дождей ранней весной". (Перро и Чипиез, стр. 137.)

Мы также можем отметить то, что, очевидно, является прототипом мавританской зубчатой стены, выделенной синими кирпичами над фигурами, предполагая, что они охраняют цитадель.



ФРИЗ ИЗ ЦВЕТНОГО И ГЛАЗУРОВАННОГО КИРПИЧА, СУЗСКИЙ ДВОРЕЦ. С РЕПРОДУКЦИИ В ЮЖНОМ КЕНСИНГТОНЕ.

Мавританская или арабская форма постоянно встречается в виде орнаментального гребня в резных изделиях из дерева, а также, по-видимому, предполагает орнаментальную форму, широко используемую с вариациями восточных ковров, особенно туркестанских.

Обработка рисунка отличается строгостью и простотой раннего азиатского монументального искусства и близка по обработке ассирийским рельефам, но более тонка и утонченна и демонстрирует более тонкое чувство декора и цвета.

В обработке синего цвета персы, по-видимому, всегда добивались особого успеха, и их поздние изразцовые работы в мусульманский период хорошо известны и продолжают вплоть до наших дней.

Любовь к синему цвету и его использование в работе с плиткой и керамикой, по-видимому, были распространены на всем востоке; возможно, это связано с приспособляемостью цвета оксида металла к обжигу, но также это может быть связано с приятным рельефом и

ощущением прохлады, которые такое оформление придавало бы глазу во дворах и интерьерах, защищенных от солнца.

Старый нанкинский синий цвет, столь известный в китайском фарфоре, с так называемым рисунком боярышника, был описан одним из императоров как небесная синева, просвечивающая сквозь белые облака после южного дождя.

В коврах Персия примерно в шестнадцатом веке достигла такого совершенства в дизайне, расцветке и материалах, которого, казалось бы, никто не достигал ни до, ни после. В этих работах мы, конечно же, переходим к совершенно иному и гораздо более позднему периоду истории Персии, после арабского вторжения в седьмом веке и обращения ее народа в мусульманскую религию, при котором персидское искусство развивалось в таких утонченных, богатых и красивых формах.

В национальной коллекции в Южном Кенсингтоне сейчас находятся великолепные образцы лучших видов персидских ковров, персидская коллекция недавно была перенесена в новые галереи на Имперской Институтской улице, что дает огромное преимущество в плане освещения и возможностей для изучения.

Знаменитый Священный ковер из мечети в Ардебиле, пожалуй, лучший пример, хотя есть и другие, более изобретательные по рисунку, если не более изящные по дизайну или гармоничные по цвету. Любопытной особенностью в узоре этого ковра является подвесная лампа, такая, какие используются для освещения мечетей, с раскрашенным стеклянным корпусом, вероятно, подвешенная на цепях к крыше. Светильник повторяется в конце основного орнамента поля ковра, обращенного в противоположные стороны.

Надпись, выбитая арабскими буквами на ковре с одной стороны, приводится в переводе следующим образом: "У меня нет убежища в мире, кроме твоего порога. У моей головы нет иной защиты, кроме этого крыльца, созданного рабом этого святого места Максондом Кашанским в 946 году" (соответствует 1540 году н.э.). Таким образом, мы видим, что это ковер, предназначенный для входа или *крыльца* мечети, а тканые изображения ламп, вероятно, указывали на настоящие лампы, подвешенные над головой для освещения входа в мечеть. Так что, хотя они и кажутся странными предметами в узоре ковра, в данном конкретном случае они имеют определенную уместность и значение. Огонь также был священной эмблемой древних персов.

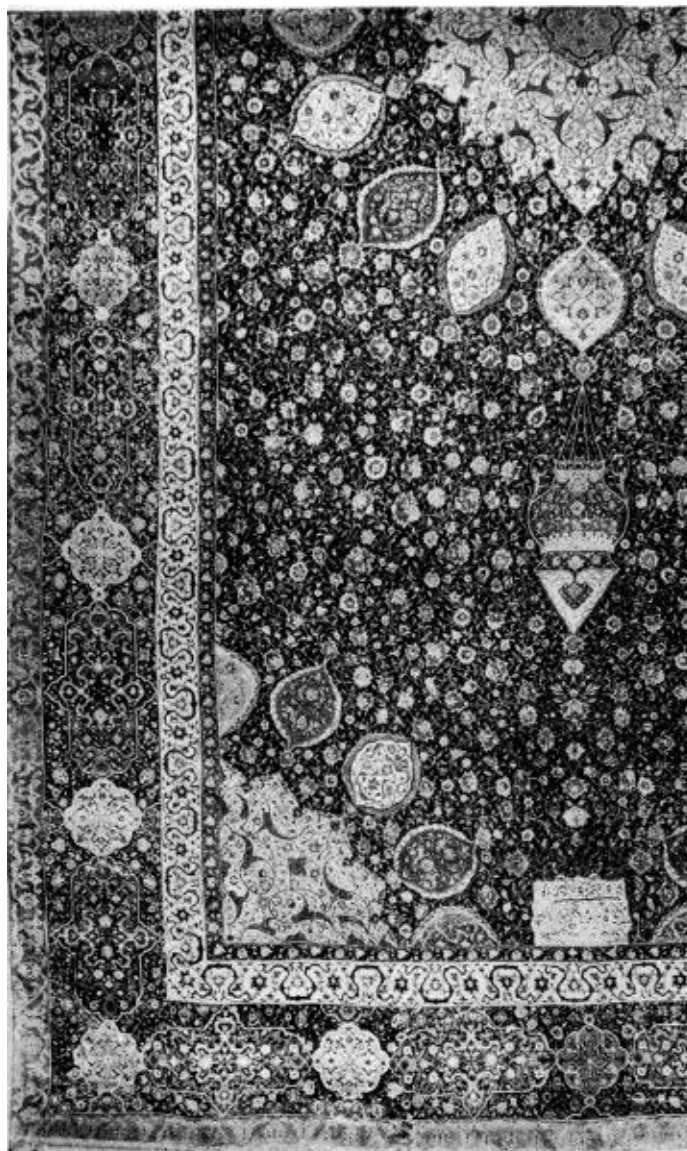
Можно сказать, что Персия - страна садов, пустынь и обильного солнечного света. Это по большей части высокое плоскогорье, и его описывают как климат с экстремальными условиями. "Нигде в пригодном для обитания мире нет такого резкого контраста между полуденной жарой и ночным холодом, между коричневыми голыми скалами и зелеными лугами, между великолепными оттенками естественных равнин и абсолютной голостью засушливых пустошей". (Перро и Чипье.)

Такое описание наводит на размышления. Мы, кажется, видим естественные причины интереса и красоты персидского искусства в различных физических условиях их страны и климата.

Любовь к защищенному, обнесенному стеной естественному саду очень очевидна в их литературе; и влияние их флоры на всевозможный дизайн достаточно очевидно.

Идея восточного рая - это сад. Мы видим это в Библии в Эдемском саду — огороженном парке, полном отборных деревьев и редких цветов, охотничьих животных и птиц. Эта идея

постоянно повторяется в персидском дизайне. Сама схема типичного ковра, кажется, заимствована из него — богатое разноцветное поле, окаймленное бордюрами. Поле часто явно предназначено для цветочного поля, а иногда предполагает лес или фруктовый сад с фруктовыми деревьями. Идея зеленого оазиса для путешественника в пустыне; приятное сочетание цвета и тени зеленых деревьев и свежих цветов; журчание воды; восторг всадника и охотника; темный лес, полный опасных животных, — разве все это не неотразимо присутствует в персидском дизайне?



СВЯЩЕННЫЙ КОВЕР МЕЧЕТИ В АРДЕБИЛЕ (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА).

Такая же чувствительность к красоте природы и влиянию климата проявляется у их поэтов. Персидский поэт-астроном Омар Хайям поет о пробуждающейся весне. Это также период, связанный с окончанием религиозного поста Рамазан, который, возможно, аналогичен нашему Великому посту.

Омар приглашает своего читателя выйти вперед, как истинный поэт, ищущий вдохновения в дикой природе.

"Со мной по заросшей травой полосе,

Это как раз отделяет пустыню от засеянного,

Где забыто имя раба и султана,

И мир Махмуду на его золотом троне".

Весна в Персии, должно быть, гораздо более внезапный всплеск жизни и расцвета, чем мы можем себе представить по нашему собственному робкому и застенчивому климату. Даже в Италии весна обычно наступает внезапно с буйством цветения и буйством соцветий, и в своей силе солнце сразу же приводит к лету, прежде чем кто-либо осознает это. Это дает представление о том, какой она должна быть в такой стране, как Персия, — стране роз и соловьев, а также виноградной лозы, о которой красноречив поэт Омар.

Кроме того, это сельскохозяйственная страна. "Тот, кто правит плугом, совершает благочестивый поступок" - одна из заповедей ранней религии парсов, которая также, в качестве своей основной концепции, представляет постоянную борьбу добра со злом, света с тьмой, олицетворяемую состязанием Ормузда и Аримана.

Крепкие и честные крестьяне были опорой страны в древние времена и давали тех крепких воинов, которые создавали мощь древних королей. И в политических изменениях или завоеваниях, которым Персия подвергалась в ходе своей истории, ее народ, по-видимому, всегда обладал восстанавливающей силой, или способностью поглощать своих завоевателей, или, возможно, определенным упорством в достижении цели, или сохранением жизненно важной роли старых верований и традиций, которые были благоприятны для искусства.

Насколько это искусство было оригинальным во времена древнего величия Персии как державы—завоевателя, во времена Дария, когда был построен дворец в Сузах, насколько на него повлияли другие источники или внесли свой вклад художники других народов, всегда должно быть более или менее предметом догадок; но работы в Сузах напоминают нам об ассирийском убранстве и даже о греческом и египетском влиянии.

Однако персидское искусство, оказавшее наибольшее влияние на соседние азиатские страны и на Европу, было создано после арабского завоевания в седьмом веке и обращения страны в мусульманскую веру. Однако даже тогда, хотя в мусульманском искусстве изображение животных запрещено, персы были нейтральны и независимы; в персидском дизайне животные были представлены свободно и с очаровательным декоративным эффектом. Действительно, предполагается, что персидское искусство на самом деле является источником изобретения многих форм, обычно называемых арабскими и индийскими, и эти формы путешествовали как на восток, так и на запад и были изменены в странах их распространения. Персы, похоже, были в Азии во многом тем же, чем греки были в Европе, — и великими приспособленцами, и великими создателями дизайна.

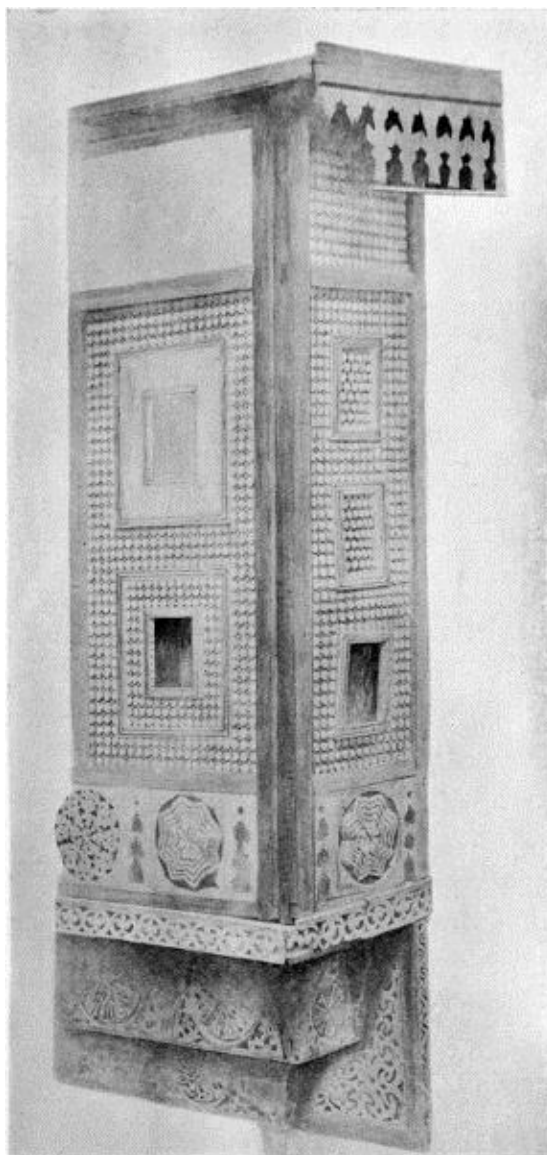
В персидском искусстве можно проследить элементы, влияния, типы формы и обращения из других стран и рас, но персидское влияние в гораздо большей степени прослеживается в искусстве других стран.

В Индии, которая также подверглась вторжению ислама и была колонизирована персами, арабский тип искусства также получил распространение в архитектуре и декоре. И здесь мы снова видим страну солнца. И здесь мы снова видим великолепную отделку плиткой,

использование ярких цветов и замысловатый дизайн. Сложность как цвета, так и рисунка, пожалуй, главная характеристика индийского дизайна.

Одна особенность индийских, как и арабских жилищ, может быть замечена как прямой результат постоянного солнечного света, использованного в декоративных целях, что характерно для восточных стран, — прорезанная ширма или решетчатое окно, которое смягчает яростный солнечный свет и разбивает его на маленькие звездочки света.

Богатая резьба по дереву, нависающие над окнами решетки, столь характерные для старого Каира и арабской жизни, с различными вариациями повторяются в Индии, и не только в дереве, но и в камне и фаянсе. Мы находим маленькие стрельчатые окна с перфорированными решетками, вырезанные в песчанике, с замысловатым дизайном и восхитительным орнаментом. Некоторые из них находятся в музее Индии в Агре. Но самыми красивыми из всех являются те, что находятся в мечети Дворца в Ахмедабаде, состоящие из самых изящных и замысловатых узоров из вырезанных в камне деревьев, которые заполняют арочные проемы. Одно из этих окон показано здесь. Нет ничего более изящного и красивого во всем многообразии архитектурных украшений.

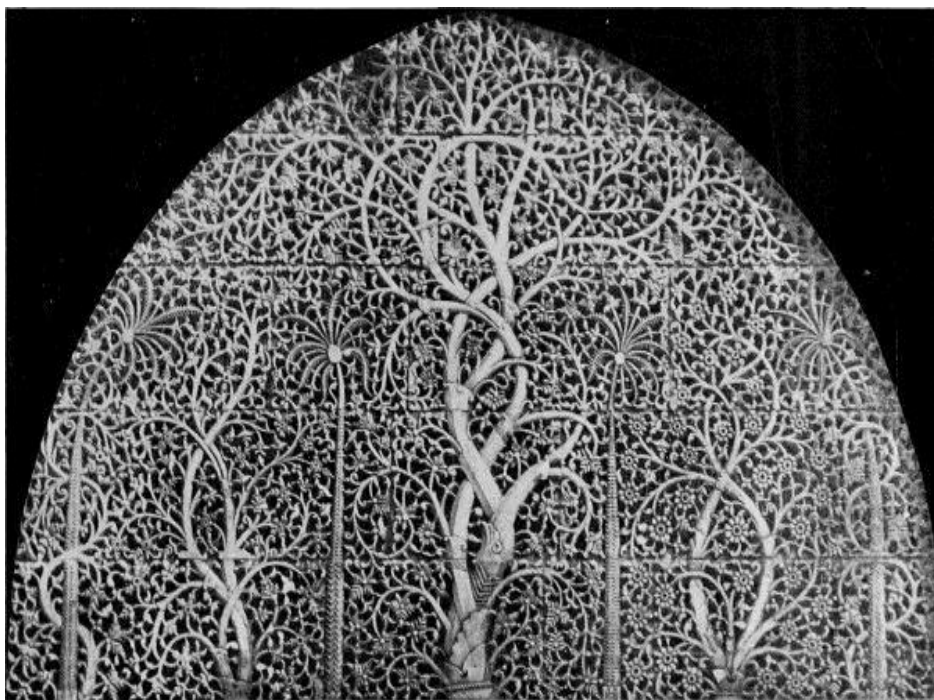


АРАБСКАЯ СТВОРКА ИЗ КАИРА (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА. РИСУНОК У. КЛЕОБЕРИ).

В гробнице Юсуфа Шаха Кадеза в Мултани встречаются большие перфорированные экраны изразцовой работы. Эта гробница, превосходную репродукцию которой можно увидеть в Музее Индии, является прекрасным примером мусульманской изразцовой работы и декора в двух синих тонах — бирюзовом и ультрамариновом — на теплом белом фоне. В сияющей атмосфере Индии, под темно-синим сводом неба, такой цвет на такой поверхности должен быть очень красивым.

Возможно, любовь к замысловатому орнаменту в виде индийской резьбы и прорезей на дверях, оконных створках и решетках отчасти объясняется уверенностью в получении яркого, четкого, богатого, искрящегося эффекта при широком и сильном солнечном свете, когда будет заметно каждое прикосновение, а накладная или решетчатая над прорезным отверстием будет обладать всем богатством и изяществом кружева.

Тогда в торжественном и тускло освещенном великолепии внутренних помещений мечетей мусульманин, как в Аравии, так и в Турции, Персии или Индии, находил приятный контраст и облегчение для глаз, в то время как его религиозное воображение и эмоции были возбуждены. Усиливается почти то же чувство, которое охватывает того, кто переходит от яркого венецианского солнечного света на площади пьяцца, сверкающих набережных и танцующих огней и красок Венеции в приглушенную, прохладную и золотистую тень собора Святого Марка.



Индия. РЕЗНОЕ КАМЕННОЕ РЕШЕТЧАТОЕ ОКНО ИЗ МЕЧЕТИ ДВОРЦА АХМЕДАБАД.

Этот удивительный контраст яркого и темного, блеска и торжественности, великолепия солнечного света и торжественности тени можно в полной мере оценить только в южных или восточных странах. Чем выше высота освещения, тем глубже кажется оттенок, и все же это оттенок, всегда насыщенный цветом. Когда солнце садится, в коротком послесвечении кажется, что все сливается в атмосфере ярких цветов и полутонов, которая все преобразует и прославляет. Мы получаем представление об этом прекраснейшими летними вечерами в Англии, но с другим и, как правило, менее романтическим фоном. Однако может показаться, что климат, характеризующийся постоянным солнечным светом и жарой, благоприятствует скорее традиционным, чем индивидуальным формам искусства. Солнце, дающее жизнь и свет, становится всемогущим, всегда присутствующим, и в своих ищущих лучах не оставляет места для романтического воображения, кроме как в храмах и мечетях на восходе или закате солнца, или при свете луны. У нас может быть ровный и теплый климат, как в Египте, где все четко очерчено в свете ясной и безмятежной атмосферы, с регулируемой, упорядоченной жизнью, как в древние времена, при длинной череде династий, и мы видим результат в искусстве — размеренный, рассчитанный в соответствии со строгим методом, авторитетом и условностями, с небольшим простором для индивидуальных чувств.

В Персии климат резких контрастов, жаркое солнце днем и резкий холод ночью, зелень и пустыня, голые скалы и цветущие луга соседствуют друг с другом, и мы получаем удивительно разнообразное искусство, богатое цветом и фантазией.

В Индии изобретение, хотя и родственное, возможно, даже во многом заимствованное, кажется более ручным, сложность - более расчетливой, богатство - более механическим; и мы обнаруживаем это у зависимого народа в стране более яркого и постоянного солнечного света, ведущего в основном земледельческий образ жизни, подобно древним египтянам, в условиях, практически не менявшихся веками.

В Греции, которая сплавила и впитала азиатские элементы в свое искусство, мы видим другую страну солнца, но подверженную ветрам и переменам, с заметной сменой времен года — гористую, скалистую страну, прекрасную по форме и омываемую морем. В искусстве она подарила нам совершенство фигурной скульптуры.

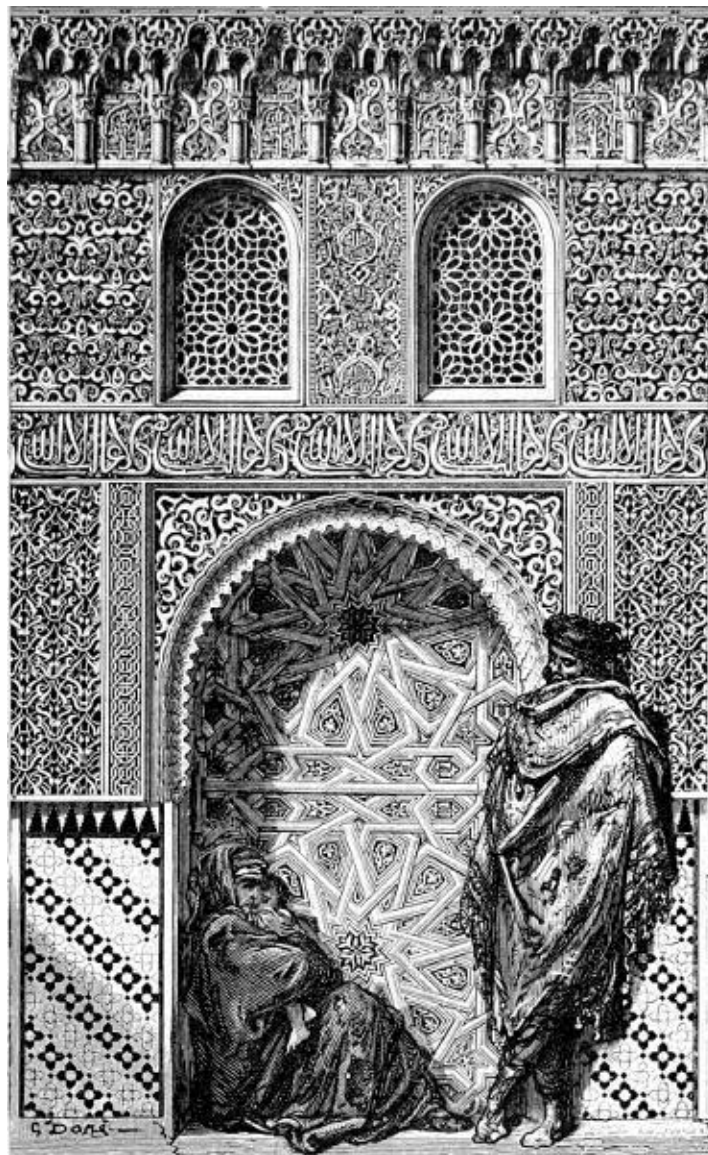
В Италии, где солнца едва ли меньше, но отнюдь не недоступно зимнему холоду, суровым ветрам, проливным дождям, а иногда и снегу, но по большей части лето жаркое, что решительно определило типы в ее архитектуре, мы находим союз многих элементов, дом на полпути между востоком и западом, где азиатское чувство соединяется с греческим и римским, сарацинским и нормандским, готика с Возрождением, в беспрецедентном богатстве и изобилии изобретательного дизайна в архитектуре, скульптуре, живописи и во всем семействе художественных ремесел, что делает ее счастливой женщиной. охотничьи уголья для художника, неисчерпаемая сокровищница красоты и внушения.

Мы могли бы проследить за колесницей солнца из страны его восхода, Японии, климат которой более близок к нашему собственному, и отметить ее замечательную демонстрацию манипулятивного мастерства, во всех видах ремесел преобладает определенный гротеск, а также натуралистический импрессионизм; или, пройдя к ее великому врагу Китаю, увидеть нечто похожее на те же тенденции и этапы в расцвете ее искусства, прервавшегося, так сказать, на стадии сдержанного конвенционализма — или на запад, вдоль южных берегов голубого Средиземного моря, следуя в направлении по следам мавров и обратите внимание на удивительно богато украшенное, но несколько бессердечное великолепие их искусства в Испании: позолоченное великолепие Альгамбры с ее сверкающими подвесными потолками, заимствованными, как некоторые думают, в первую очередь из Персии, и чудесный блеск драгоценных камней, и замысловатую причудливость ее орнамента с постоянно повторяющимися звездообразными формами и ятаганообразными завитками.

А затем, повернув на север, во Францию, одной рукой касаясь солнечного юга, а другой погружаясь в серые воды Ла-Манша, мы обнаружим некоторые из тех же элементов, но совсем по-другому смешанные, с совершенно отчетливым характером искусства. Холодный по цвету, правильный по форме, блестящий по мастерству исполнения, сообразительный, драматичный; вечно экспериментирующий, любознательный и желающий, подобно древним грекам, чего-то нового.

Продолжая наше путешествие на север, мы могли бы остановиться во Фландрии и Голландии и отметить, насколько тесно связаны с местными условиями жизни и климатом их формы искусства, особенно те, что проиллюстрированы в искусстве их прошлых дней — изображениях жизни богатых фламандских бюргеров средневековья, рыцарей и дам с определенной суровостью и скованностью поведения, энергичных и в то же время терпеливых людей, привыкших бороться с трудностями, гордых, но набожных, любящих

комфорт, преклоняющих колени, хорошо одетых в бархат и дорогие меха для северного климата.

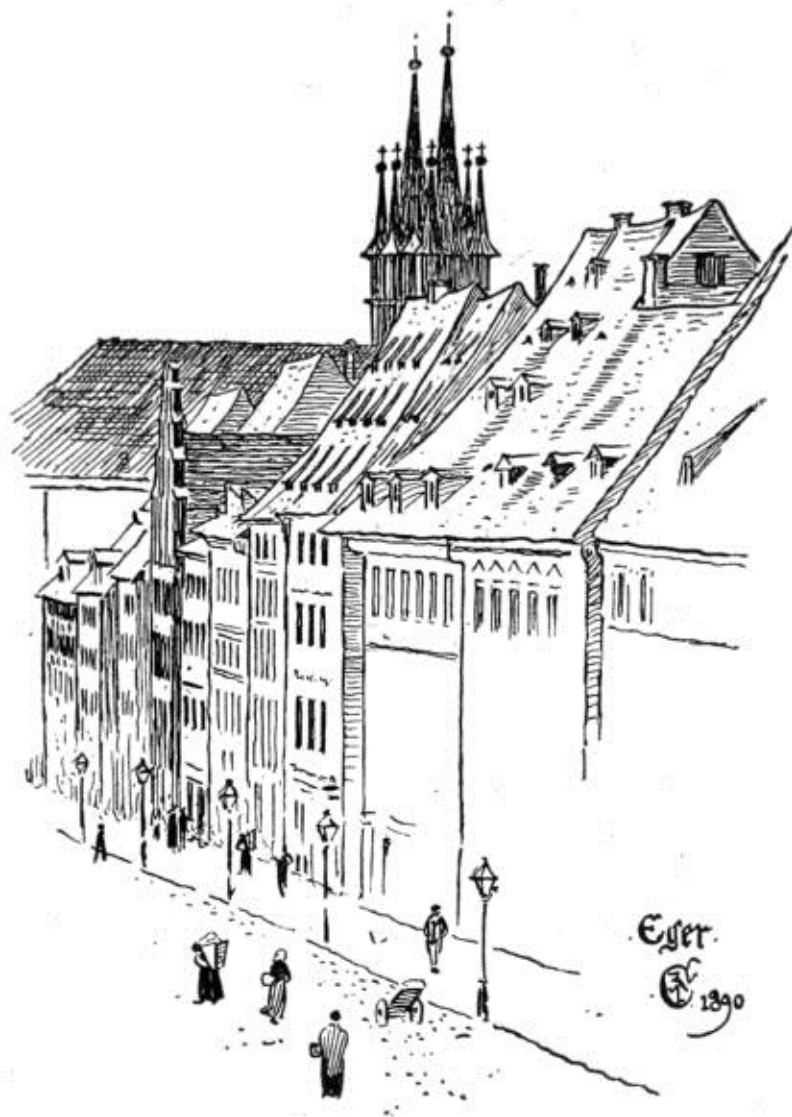


ИСПАНИЯ. ФРАГМЕНТ АЛЬГАМБРЫ. НАРИСОВАН ГЮСТАВОМ ДОРЕ.

Германия рассказала бы похожую историю в своем искусстве, хотя с более доминирующей военной и религиозной ноткой, большей фантазией и большей меланхолией, а также с элементом дикого гротеска, соответствующим ее более разнообразным климатическим условиям и пейзажам. Последнее качество еще более заметно среди старых городов Чехии. Два представленных здесь наброска дают некоторые архитектурные характеристики как городских, так и загородных жилищ.



СТАРЫЙ ДОМ В ТУРНОВЕ, БОГЕМИЯ, 1816 ГОДА ПОСТРОЙКИ.



УЛИЦА В ЭГЕРЕ, БОГЕМИЯ.

После такого путешествия, мы должны, несомненно, будет рад вернуться домой, чтобы снова наш собственный изменения и изменчивость климата, а также в положении сидя с комфортом у камина подумайте, сколько особенности нашего отечественного искусства могут также связано с влиянием постоянной и разнообразной шествие солнца и облака, шторм и штиль, жара и холод, ветреная весна, короткое лето, длинная зима неопределенным, наш туман и дождь (что дает нам наши зеленые леса и луга), чтобы наши дикие и опасные берега. Или мы вполне можем подумать, не прослеживаются ли эти влияния в нашем искусстве: любовь к домашнему очагу и внутреннему комфорту, характеризующемуся теплыми и смешанными, хотя и приглушенными цветами, мелкими узорами, аккуратностью; любовь к животным и цветам, природным пейзажам и морю. Нельзя ли сказать, что это те характеристики, которые, безусловно, проявляет наше изобразительное искусство? В то время как наша архитектура (несмотря на импорт из-за рубежа) вынуждена учитывать потребности меняющегося климата, так что наши дома, как правило, строятся скорее для того, чтобы в них жить, чем для того, чтобы на них смотреть; и

цвета наших интерьеров, хотя они часто перекликаются с зелеными, коричневыми и красноватыми оттенками нашего ландшафта — поскольку наши узоры и ткани напоминают цветники и луга, — выбраны, возможно, , скорее для того, чтобы спокойно жить, чем для того, чтобы вызывать споры или заставлять ссылаться на грамматику орнамента.

ГЛАВА VI. О РАСОВОМ ВЛИЯНИИ На ДИЗАЙН

Те личные пристрастия и особенности, которыми обладает каждый из нас, те различия в характере и качествах восприятия, которые влияют на наше чувство цвета и формы, которые объясняют те различия в обращении с изображениями, в дизайне или рисовании одних и тех же объектов разными людьми, — что это такое и откуда они берутся? Они заложены в саму структуру нашего разума и тела; зачастую они находятся вне нашего собственного контроля и почти за пределами нашего собственного сознания. Они принадлежат нашим прародителям, возможно, в такой же степени, как и нам самим, и затеряны в потрепанных записях прошлых семейных историй; мы можем только сказать, что определенные формы и цвета кажутся нашим глазам такими-то и такими-то, что одними мы наслаждаемся больше, чем другими, — потому что мы так созданы. Такие признаки характера и предпочтений обычно прослеживаются, если существуют улики и записи, до *расы* или смеси рас, из которых мы произошли. Мы приписываем, например, определенные способности к воображению нашему кельтскому происхождению; определенные расчетливые и аналитические способности тевтонским источникам; в то время как как смешанная раса мы называем себя англосаксами и как таковые, как предполагается, особенно отличаемся практичностью, расовый тип постепенно, с течением времени, формируется коллективным действием таких мелких индивидуальных характеристик - примерно так же, как огромные геологические отложения, такие как наши меловые холмы, сформировались в результате постепенного накопления и агрегации мельчайших раковин еще более мелких морских существ.

Эти типичные расовые характеристики в искусстве — предпочтения в цвете, форме, узоре, обращении, чувствах и идеях — оставили свой след в истории искусства, которая действительно становится, в конце концов, *единственной* историей рас - единственным свидетельством, оставшимся от народов, рассказывающим нам об их интимной жизни, их надеждах и страхах, их борьбе и их устремлениях, так что фрагмент настенной росписи, обломок надрезанной плиты, осколок керамики, бронзовое оружие или драгоценный камень со временем становятся полными значения — красноречивыми книгами о жизни людей. народы и державы, давным-давно занесенные дрейфующими песками времени.

Желание записывать и увековечивать, по-видимому, стимулировало примитивный художественный инстинкт у всех рас; и, действительно, о нем все еще можно сказать, что он является живым фактором и мотивом в производстве произведений искусства.

Каждая раса стремится создать свой собственный образ (как каждый индивид желает иметь портрет) и стремится облечь в нетленную форму характер своей собственной жизни и идеи или идеалы, которые ему наиболее дороги. Таким образом, доисторический охотник оставлял изображения животных, на которых он охотился, и свои охотничьи воспоминания, нацарапанные на костях, гладких сланцах и камнях; подобно тому, как ассирийские цари, более изощренным способом располагая ресурсами могущественной цивилизации, любили записывать на скульптурных плитах, облицовывающих их дворцы, свою доблесть в оружии и охоте; особенно как охотники и истребители львов, хотя в их случае охота на львов проводилась более роскошным современным способом, животных загоняли в специальные загоны и выпускали на волю специально для того, чтобы они были убиты. королем и его

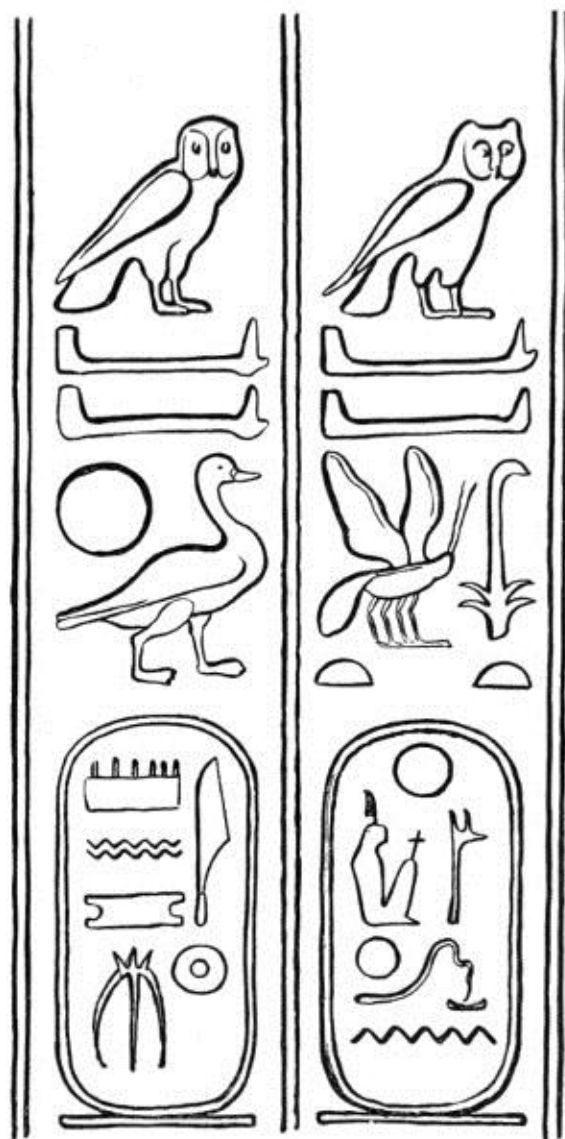
людьми — система, состоящая из частей с обычно тираническими и жестокими методами деспотичных личностей. И все же, без сомнения, здесь было значительно больше риска, чем в современной битве в фазаньем укрытии, если не считать возможности быть подстреленным из ружья соседа.

Безусловно, общий смысл истории, рассказанной в древнеазиатском искусстве, заключается в триумфах завоевателя, в том, что сильный побеждает слабого, в прославлении царей и воинов в битвах, в осажденных городах, в уводе пленников и награбленного. Без сомнения, если бы этот дух завоевания отсутствовал, если бы каждая ветвь великой человеческой семьи оставалась в своих примитивных границах, их искусство представляло бы более резкие и отчетливые контрасты, оставаясь при этом простым по своему характеру. Это беспокойный, исследующий, завоевывающий, приобретательский дух, который смешивает элементы, изначально отличающиеся друг от друга, — что ж, возможно, он также действует как штормовой ветер, который рассеивает крылатые семена дизайна и, перенося их на новые почвы, производит новые сорта.

Конечно, трудно полностью отделить чисто расовые особенности искусства от тех других сильных влияний, которые, фактически, можно сказать, способствовали их формированию, — влияния климата, привычки и местных материалов, которых мы уже касались ранее. И все же, по-видимому, присутствует чисто человеческий элемент, и окончательная форма, которую искусство принимает среди людей, должна нести на себе печать индивидуального выбора, а также коллективных настроений и климатического влияния.

Однако в первобытных сообществах индивидуальное влияние проявляется менее явно, чем коллективное расовое. Формы искусства являются типичными и символическими, а не имитационными или графическими. Великие азиатские расы древности, если судить по остаткам их памятников, дворцов их царей, а также их храмов и гробниц, переняли определенные типичные методы изображения, которые в случае древних египтян стали, в сочетании со строго упорядоченным и тщательно организованным социальным существованием в рамках сложной религиозной системы и ритуала, реальными формами языка и записи иероглифами. Они состояли из определенных абстрактных изображений знакомых форм и фигур, заключенных в своего рода картуш, вырезанных на каменных стенах или оттиснутых на штукатурке и заполненных цветом.

Цветок лотоса служил символом ежегодного разлива Нила (в день летнего солнцестояния), столь важного для египтян; баран и солнце символизировали Амру-Ра, царя всех богов; другие животные, с крыльями и без, кошка, собака, ястреб-перепелятник для души, жук (*скарабей*) для творческой энергии, зарождения и увековечения жизни, змея для непрерывности времени и т.д.; и даже линии, расположенные по-разному: зигзаг для воды, круг, квадрат. Волнистая линия, спираль, лабиринт и т.д. символизировали божественные и тайно действующие силы природы.



ЕГИПЕТСКИЕ иероглифы. ГРОБНИЦА БЕНИ ХАСАНА. ДЕВЯТНАДЦАТАЯ ДИНАСТИЯ.

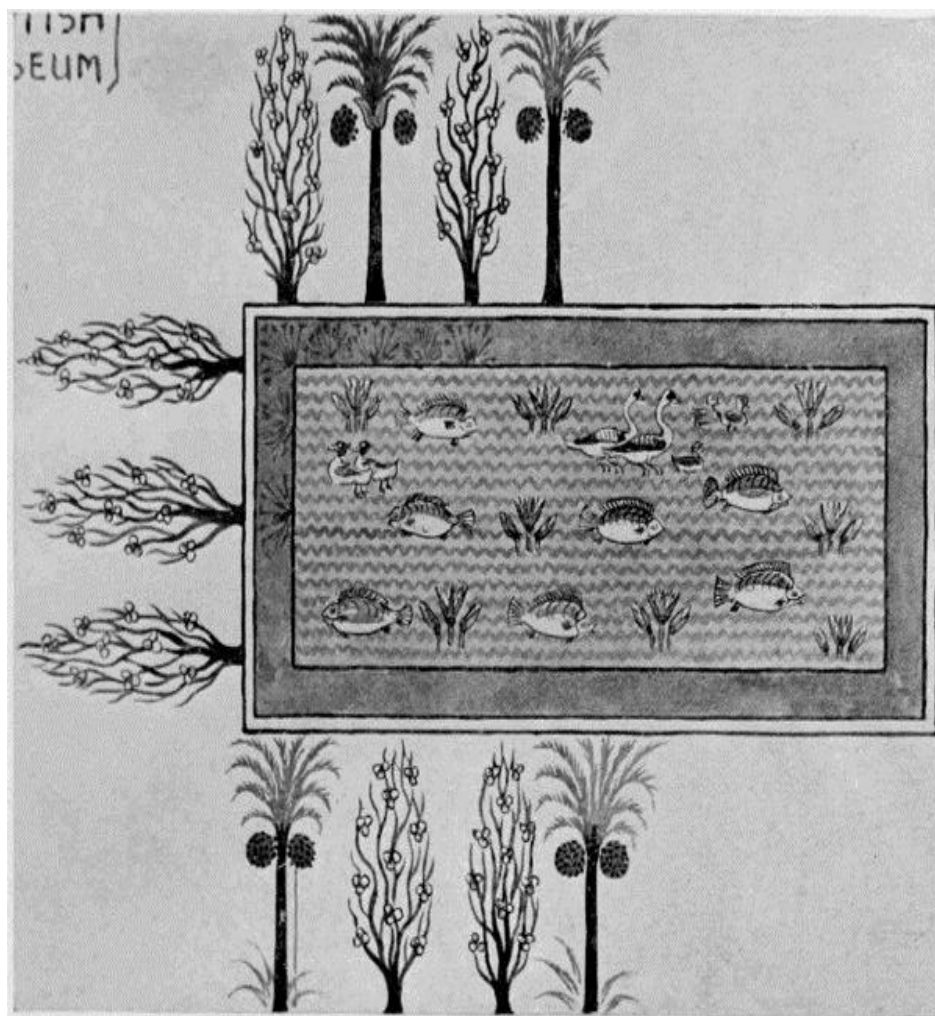
Такие формы, заключенные в картуши, собранные вместе, иногда горизонтальными линиями, иногда вертикальными, сами по себе составляли поразительное украшение стен. Замечательная абстрактная, но точная характеристика природных форм была достигнута очень простыми средствами в этом рисовании. Птицы особенно примечательны своей правдивостью. Каждый объект должен был быть четко определен, чтобы его можно было сразу распознать и легко расшифровать. Вид объекта в профиль всегда является наиболее характерным и типичным и лучше всего подходит для системы представления, в которой все объекты находятся в одной плоскости. Таким образом, художник по глифам строго придерживался профиля.

Любовь к типичной форме, четким очертаниям и массе, плоской и яркой окраске — все это всегда было характерно для древнеегипетского искусства, даже когда, как во времена восемнадцатой и девятнадцатой династий, в их портретной скульптуре и настенной живописи проявлялся более свободный стиль и больший натурализм.



АЛТАРЬ С ПОДНОШЕНИЯМИ. ЕГИПЕТСКАЯ ФРЕСКА, ФИВЫ.

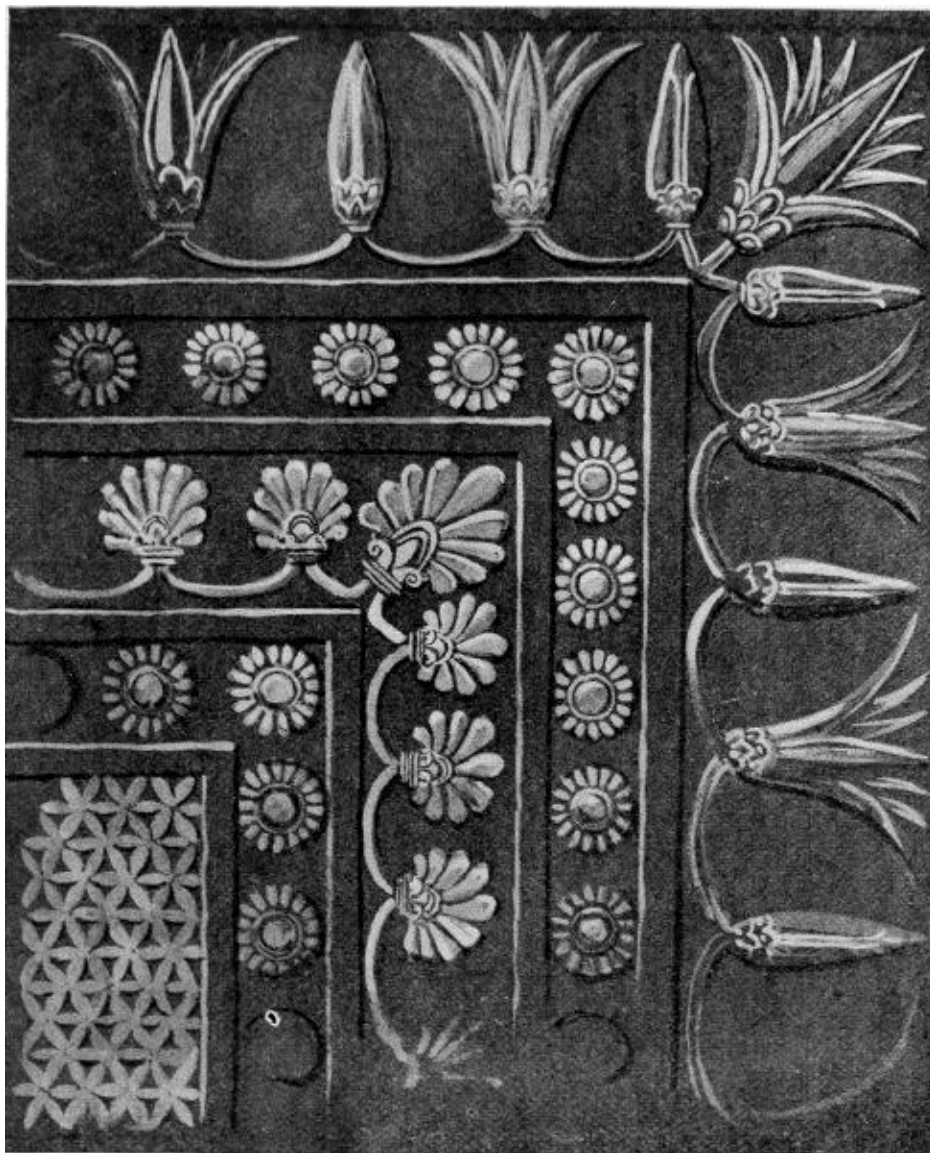
Любовь к ясности изложения и их концепция искусства, как и природа декоративной записи, по-видимому, ярко выражены в их способах репрезентации. Например, при изображении алтаря, заваленного приношениями, они придают фасаду алтаря возвышенность, но приношения, для того чтобы все без исключения были видны нарисованными в профиль, расположены в плане местности. Таким образом, мы можем сказать, что их высказывания были картинками, их картинки были утверждениями.



ЕГИПЕТСКАЯ НАСТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ (БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ).

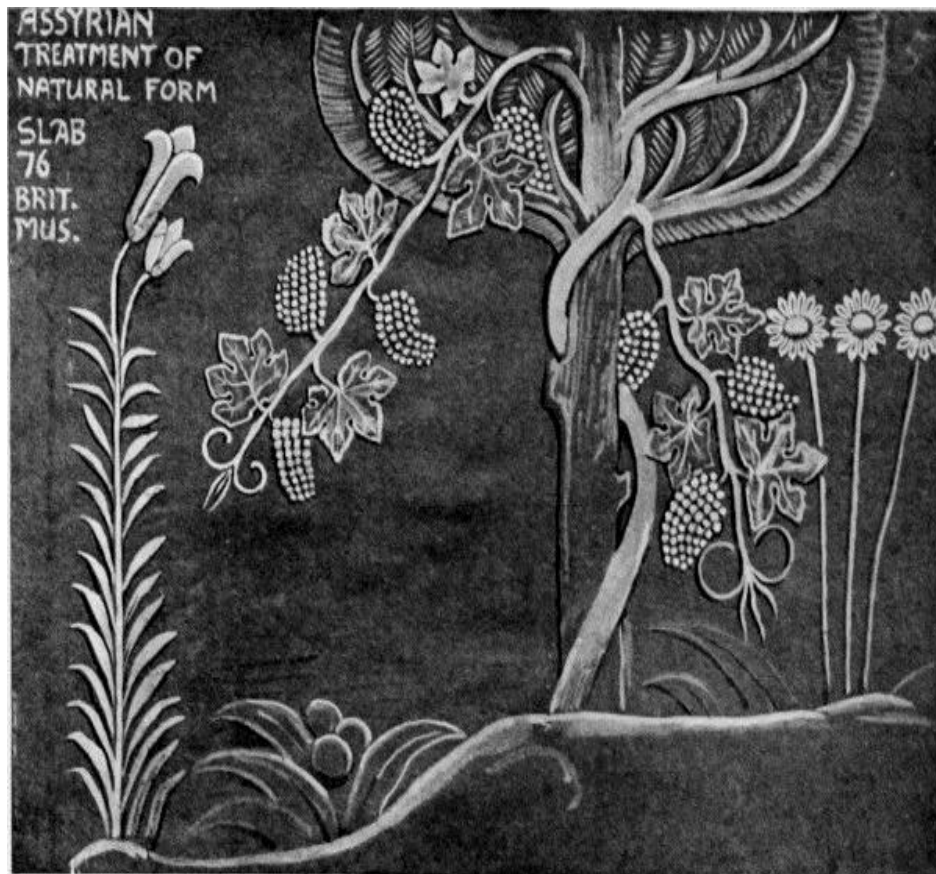


АССИРИЙСКОЕ ДРЕВО ЖИЗНИ.



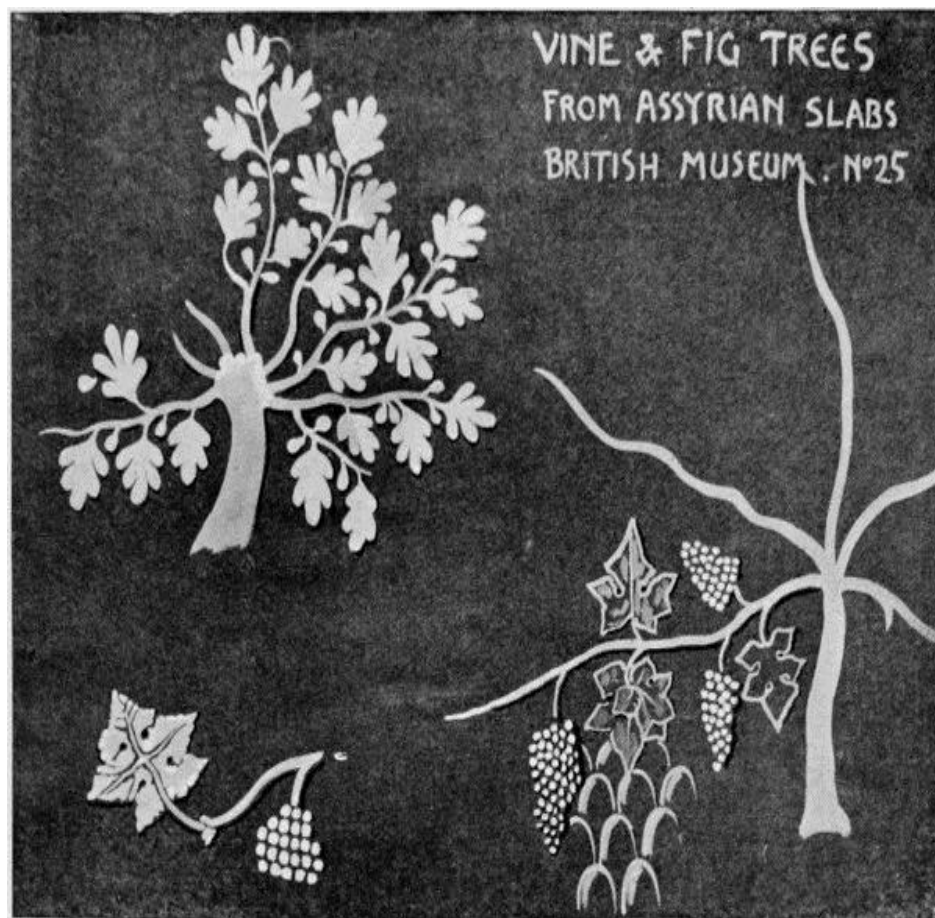
АССИРИЙСКИЙ БАРЕЛЬЕФ. ТРОТУАРНАЯ ПЛИТА (БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ).

В Британском музее есть настенная роспись, изображающая пруд с рыбками или аквариум в саду, окруженный деревьями. Заключенная вода имеет ровный бледно-голубой оттенок с горизонтальными зигзагообразными линиями второго оттенка поперек. Из него вертикально вырастают цветы и бутоны лотоса, а на его поверхности в профиль нарисованы утки и рыбы. Деревья нарисованы на верхней стороне и заканчиваются своими стволами, торчащими из края пруда; но ряд деревьев на ближней стороне растет верхушками к воде; в то время как ряд на каждом конце прорастает наружу. Все это в целом образует очень красивый орнамент, который хорошо подойдет для украшения центра скатерти или мозаичного пола. Обратите внимание на то, как чередуются деревья (яблони и финиковые пальмы), а также на то, как утки и рыбы чередуются с цветком лотоса. Он свободно наносится прямыми касаниями кисти на белую штукатурку.



АССИРИЙСКАЯ ОБРАБОТКА ПЛИТЫ ЕСТЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ 76 брит. МУС.

В орнаментальной обработке древесных форм, по-видимому, преуспели все восточные расы. Деревья всегда ассоциировались с религиозными верованиями и имели мистическое и символическое значение — как дерево из сада Бытия, древо жизни и роковое древо познания добра и зла. Деревья тоже были первым убежищем и жилищем человека; неудивительно, что раса, произошедшая от древесных предков, должна почитать их и считать священными.



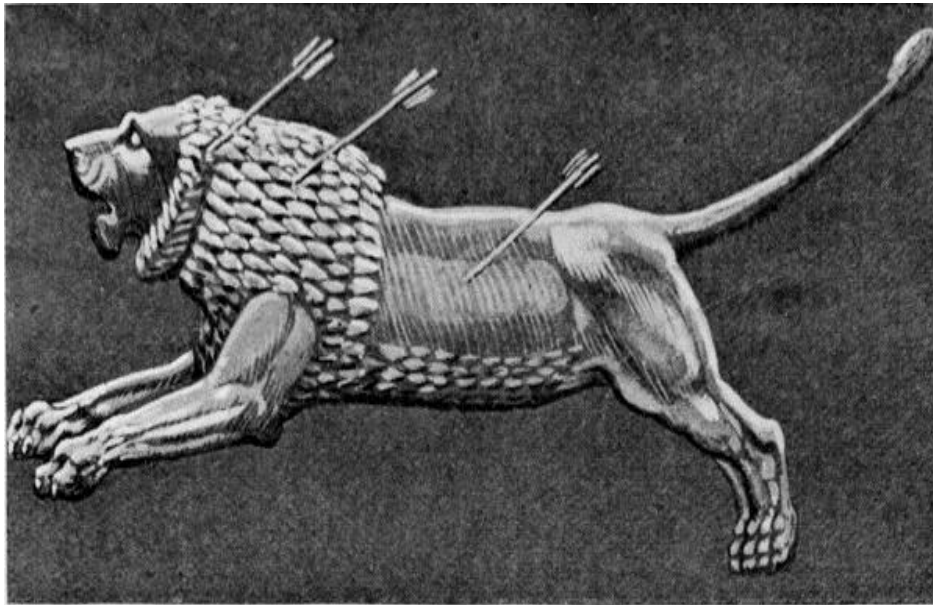
ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА И ФИГОВЫЕ ДЕРЕВЬЯ С АССИРИЙСКИХ ПЛИТ, БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ, №25.

Интересно сравнить это египетское изображение финиковой пальмы с ассирийским изображением того же дерева, хотя последнее является скульптурным; или, опять же, с греко-римской версией в доме Икария. Однако типичным и священным деревом ассирийцев было древо жизни, которое стало у них официальным украшением. В нем мы, кажется, также видим оригинальную форму орнамента, постоянно повторяющегося в искусстве всех азиатских народов и, по-видимому, перенесенного ими или от них в Европу; вновь появляющегося в персидских, греческих, римских работах и работах эпохи Возрождения во всевозможных вариациях, оставаясь типичным горизонтальным пограничным мотивом до наших дней.

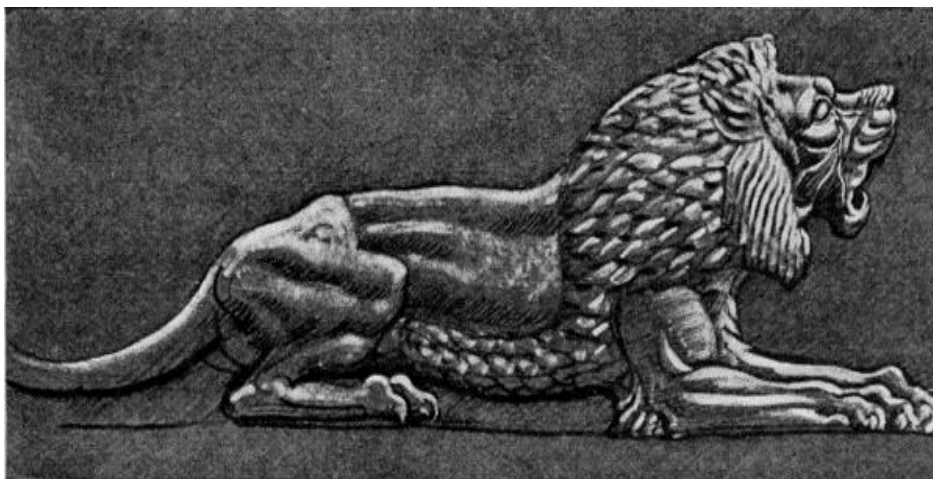
Лотос появляется на скульптурных ассирийских тротуарах по внешней границе, раскрытые цветы чередуются с бутонами, как на египетских работах. Затем у нас есть еще один типичный и постоянно повторяющийся мотив каймы в розетке, который обладает богатым и роскошным эффектом, плотно заполненный таким образом. Затем следует пальметта, или древо жизни, в то время как начинка в центре, сетка в виде шестилепесткового цветка, снова напоминает о предполагаемом текстильном происхождении орнаментального мотива всего изделия, на который я ссылался ранее.

Другие интересные и характерные изображения цветов и деревьев можно найти в барельефах на ассирийских алебастровых плитах, используемых в качестве настенных украшений, таких как изображающие виноградную лозу, инжир, лилию и маргаритку,

приведенные здесь, скульптура которых, в целом, примечательна не только сочетанием огромной силы выражения и энергии действия с очень доминирующим оформлением, орнаментом и типичной обработкой формы, но также большой тонкостью резьбы; на одной плите есть маленькая фигурка царя в его колеснице, заключенная в более крупную работу, как и на других. мелко нарезанный, почти как драгоценный камень или печать. Обратите внимание, в качестве иллюстрации орнаментальной обработки форм животных, столь характерной для этих ассирийских или семитских скульптур, на то, как вырезаны львы, на массу волосяных покровов грив, тщательно обозначенных и орнаментированно оформленных, на мускулистые линии лица, подчеркнутые в той же орнаментальной манере. В результате получается типичный лев, величественный, монументальный, скульптурный и декоративный, но ни в коей мере не лишенный энергии действия, характера и напора.



АССУР БЕНИ ПАЛ. АССИРИЙСКИЙ ЛЕВ ИЗ БРИТАНСКОГО музея.



АССУР БЕНИ ПАЛ. АССИРИЙСКИЙ ЛЕВ ИЗ БРИТАНСКОГО музея.

По духу и стилю нет ничего более отличного от обычной работы современного европейского скульптора. Ассириец уловил суть львиного характера, но выразил его в типичных и декоративных терминах. Современный англичанин, француз, немец или итальянец обычно стремится к натурализму, который изо всех сил пытается вырваться из условий материала; он ищет случайности, а не существенное, и, в своем ужасе перед формализмом, пытается обращаться с массой волос и гривы так, как будто он владеет кистью художника, а не резцом скульптора — хотя обычно их сначала лепят из глины, прежде чем вырезать. Результатом является потеря достоинства, типичного характера и монументального чувства. Альфред Стивенс понимал важность определенного формализма, и его маленький лев на стойках внешней ограды Британского музея, насколько я знаю, остается непревзойденным в современных работах.⁴

Эллинская раса, греки, чье искусство оказало и до сих пор оказывает такое влияние на искусство современного мира, в то время как в архаический период они мало отличались по способу обработки и использованию орнамента от азиатских рас, ассирийцев, египтян и персов, элементы каждого из которых они, казалось, сплели и адаптировали, постепенно выработали более свободный стиль и, никогда не теряя своего монументального смысла в скульптуре, довели человеческую фигуру в скульптуре до наивысшей степени совершенства. Их изобретение чисто декоративных форм не бросалось в глаза, да в нем и не было необходимости, поскольку они относились к человеческой фигуре как к главному элементу декора. Их ведущие орнаментальные типы восходят к азиатским прототипам — пальметте и розетке, например. Возможно, они особенно настаивают на том, что разработали свиток и гимнион из своих примитивных типов.

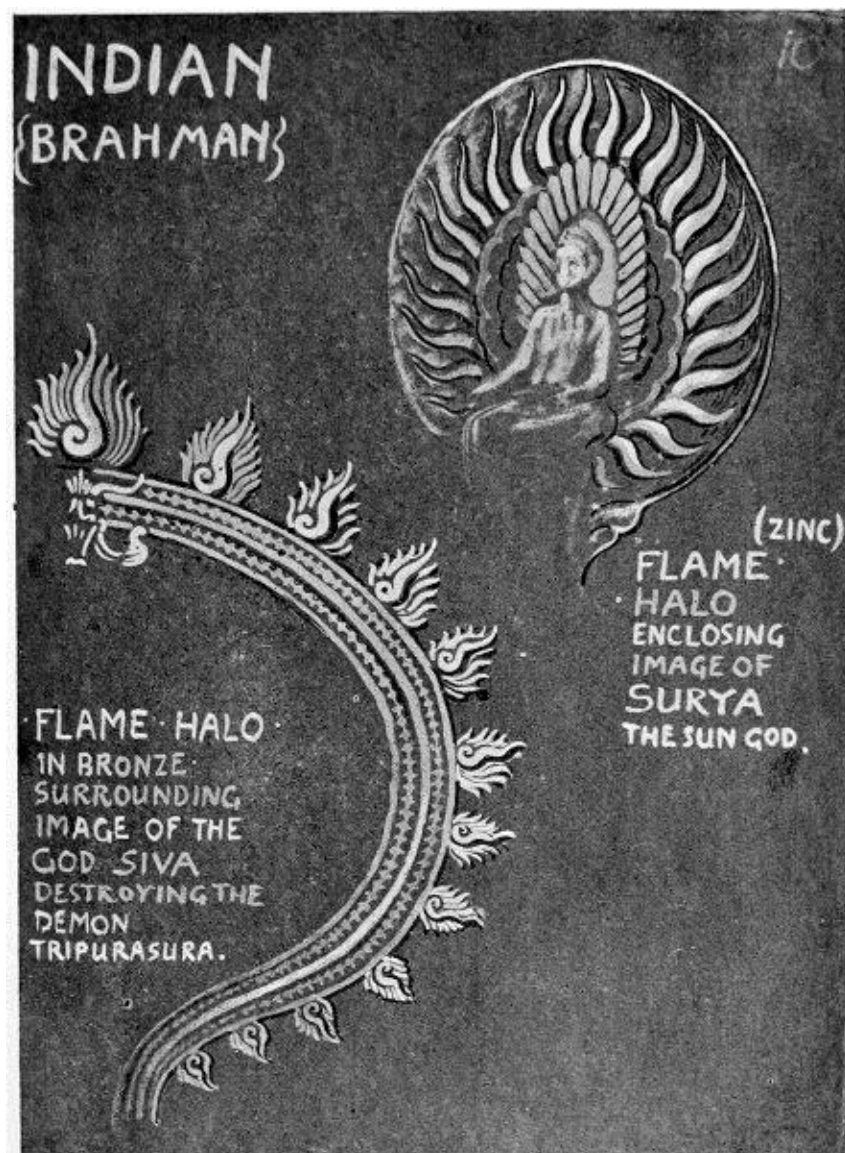
Этот последний тип орнамента, столь широко используемый греками в качестве гребня или короны на их вертикальных надгробиях или стелах, похожих на обелиски, или для украшения углов фронтонов их храмов, наводит на мысль своей общей формой о пламени или паре крыльев.



**ЛЕВ, РАНЕЕ УКРАШАВШИЙ ВНЕШНЮЮ ОГРАДУ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ. СМОДЕЛИРОВАН АЛЬФРЕДОМ СТИВЕНСОМ И
ОТЛИТ ИЗ ЖЕЛЕЗА.**



ГРЕЧЕСКАЯ СТЕЛА ИЛИ НАДГРОБНЫЙ КАМЕНЬ.



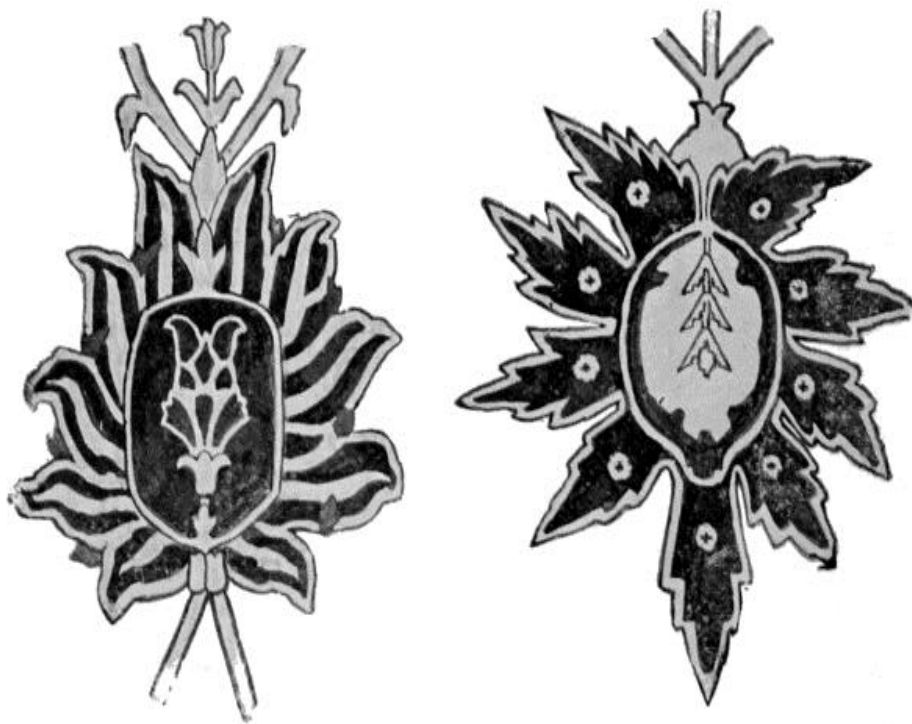
ИНДЕЕЦ (БРАХМАН)

БРОНЗОВЫЙ ОГНЕННЫЙ ОРЕОЛ ВОКРУГ ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГА ШИВЫ, УНИЧТОЖАЮЩЕГО ДЕМОНА ТРИПУРАСУРУ.

(ЦИНК) ОГНЕННЫЙ НИРВАНА, ОКРУЖАЮЩИЙ ИЗОБРАЖЕНИЕ СУРЬИ, БОГА СОЛНЦА.

Примечательно, что подобная форма, обработанная различными способами, встречается в качестве ореола или нимба, помещенного за буддийскими изображениями, изготовленными в древней Индии, Японии и Бирме, часто из резного дерева и позолоченного металла или

бронзы, пробитого и украшенного различными способами — иногда напоминающего листовенные деревья, но обычно излучающего свои основные линии из центра, как антемион. Пламя было священным символом для многих древних народов, и оно остается с нами как подходящий символ вдохновения.



ПЕРСИДСКИЕ ФОРМЫ ГРАНАТА (С КОВРА ИЗ КОЗЬЕЙ ШЕРСТИ, МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА).



КЕЛЬТСКИЙ ОРНАМЕНТ С КРЕСТА В КЭМПБЕЛТАУНЕ, АРГИЛЛШИР.

Позолоченная митра в форме миндаля, окружающая фигуры Девы Марии и Христа в готической живописи и скульптуре, кажется, является другой формой того же символа, и подобная форма распространена во всех персидских и восточных орнаментах. Обычно она изображается в виде фрукта или многолепесткового цветка, либо цветка и фрукта вместе. Я склонен думать, что первоначально он мог иметь религиозное значение, связанное с огнем или жизнью,² в то время как красота его контуров и приспособляемость к украшениям всех видов были достаточными, чтобы увековечить его, даже если первоначальное значение было утрачено. Если его изобрели персы, то он, возможно, имел какое-то отношение к их собственному первобытному поклонению огню, в то время как у арабов и везде, где распространилась вера Мухаммеда, он по-прежнему имел значение пророческого огня, и, безусловно, он повсеместно встречается в орнаментах мусульманских стран. Мы можем проследить его первоначальную форму в ассирийском дереве жизни, и это, на первый взгляд, кажется наиболее вероятным источником; и мы находим его в персидских работах, где он определенно принимает форму граната в лучевых листьях. Цветок или лист с лучами

любопытно появляется в позднем кельтском кресте в Argyllshire, в сочетании с характерной узловой работой, своего рода формой дерева, и заполнением узора, вырезанного в камне и завершающегося крестом.

Какая бы раса ни претендовала на его изобретение или первое эффективное использование, сейчас он повсеместно привлекает внимание как орнамент и стал общей собственностью дизайнеров, которые обычно не беспокоятся вопросом, украли ли они плод с дерева жизни или священный огонь из неизвестного очага, если только они могут эффективно заполнить пространство или создать привлекательный и адаптируемый дизайн.

Другая форма, ныне не менее универсальная, вероятно, имеет персидское происхождение, хотя она нашла свое постоянное место в Индии — я имею в виду так называемую индийскую пальметту, столь знакомую дизайнерам манчестерских ситцевых принтов.

Мистер Пурдон Кларк рассказал мне, что эта форма пальмы обозначает благословение или какое-то послание доброй воли. Это соответствует символическому значению пальмы в Библии, которую несут благочестивые и святые люди и ангелы. Здесь можно найти символическое объяснение долговечности этого орнамента, поскольку он естественным образом привлекает восточные народы, живущие в засушливых землях, для которых тень пальм всегда будет благодарным даром. Но и здесь красота его контуров привлекает орнаменталистов по независимым причинам. Они ценят его за изящную форму в узоре, за смелые и плавные изгибы, за его ценность как обрамления для небольших цветочных элементов.

Персидские и индусские дизайнеры, с их изысканным и тонким чувством орнамента, с их страстью к сложной замысловатости, используют такую форму в полной мере, как для уравнивания и наложения масс на цветочные поля, так и в качестве ограждающих элементов для более мелких полей узора; в то время как богатая флора их весны расцветает в новой и перенесенной жизни в их богато узорчатых печатных и тканых текстильных изделиях, а также в резных орнаментах их зданий.



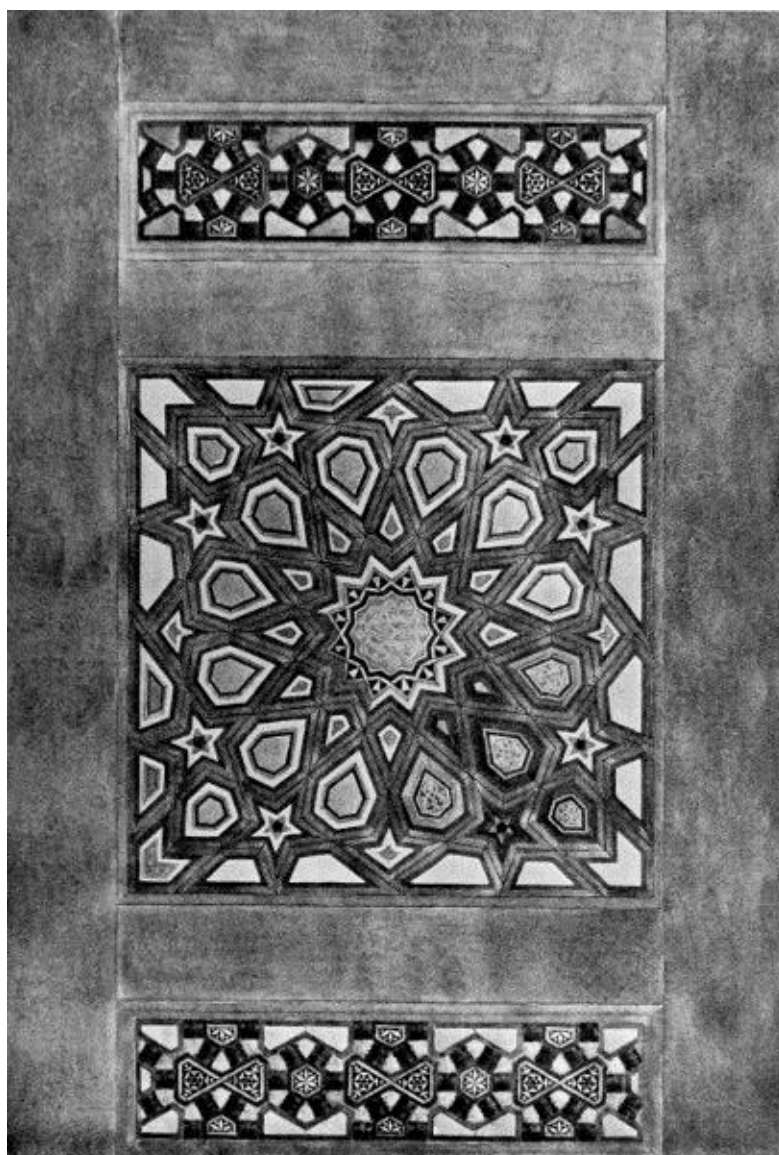
ТИПИЧНЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ПЕРСИДСКИХ, ИНДИЙСКИХ И КИТАЙСКИХ ДИЗАЙНАХ.

Влияние мусульманской веры на арабский орнамент, запрещающее изображение живых форм, также направило изобретательность и творчество арабских и восточных дизайнеров в чисто орнаментальное русло, в результате чего мы получаем чрезвычайно сложные узоры, либо чисто геометрические, либо заполняющие промежутки геометрической рамки инкрустациями, резьбой и ажурной работой. Эти узоры с амвона мечети в Каире, ныне хранящиеся в Музее Южного Кенсингтона, работа XIV и XV веков, показывают, насколько изящным и тонким стал арабский орнамент. Обратите внимание на звезду, образованную пересечением линий. Звезда является символом Бога (Аллаха).

Плато и склоны Гималаев, которые являются северной горной границей Индии, считались колыбелью великой кочевой, колонизирующей, адаптирующейся, спекулятивной и организованной расы, ариев, от которых, согласно одной из теорий, произошли мы, западные люди, рассеявшиеся по всему миру и поселившиеся в разных странах и климатических зонах. Эта раса сильно дифференцировалась по языку, обычаям и формам

искусства; и все же во всех них мы прослеживаем скорее различия в сходствах или сходства в различиях.

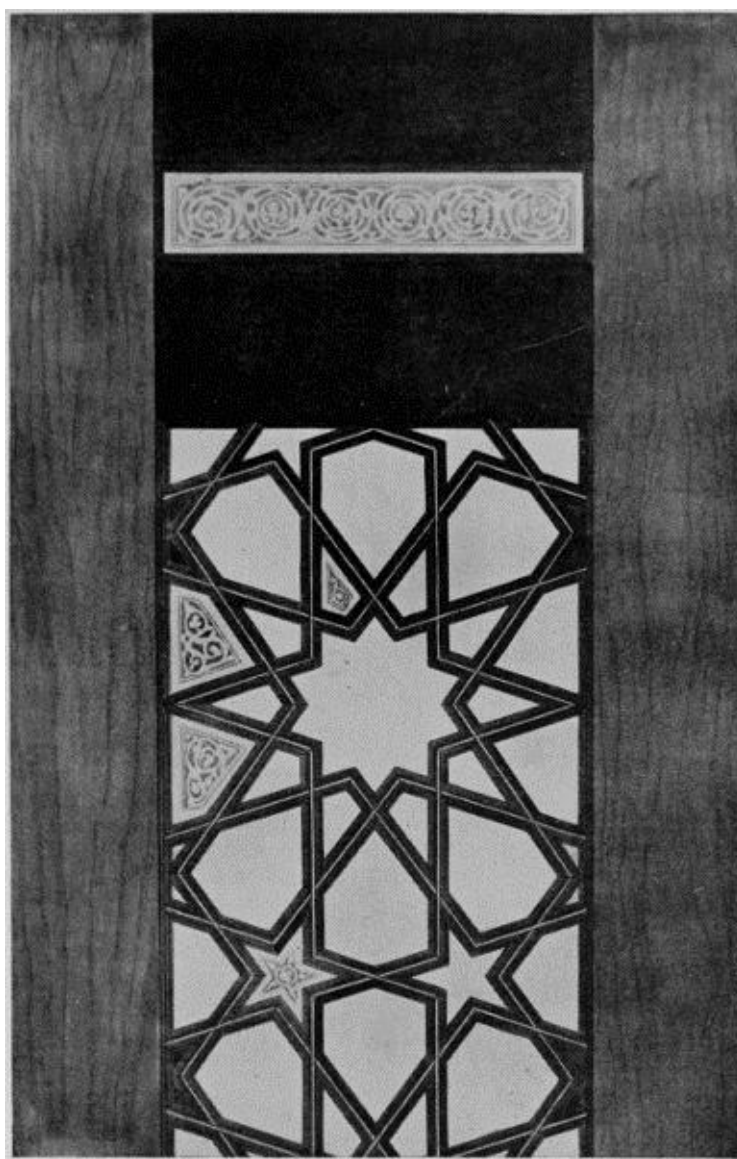
Латинская, германская и кельтская культуры предполагают большие различия как в духе, так и в форме, но, возможно, сходства встречаются чаще, чем различия. Когда мы видим, насколько сильно члены одной семьи отличаются друг от друга по вкусам и привычкам, можем ли мы удивляться тому, что члены *большой* человеческой семьи так различаются по вкусам и привычкам, живя под разным небом и в разных условиях?



АРАБСКАЯ РЕЗНАЯ И ИНКЛАЙНОВАННАЯ АМВОНА XIV ВЕКА, КАИР (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА. РИСУНОК В. КЛЕОБЕРИ).

Когда мы обращаемся дальше на восток, различия кажутся еще больше, а разрывы — еще шире. Монгольская раса кажется более отдаленной и предполагает более древнюю историю. Их географическая удаленность и упорное следование древним обычаям, по-видимому, создали более или менее пропасть между ними и западными народами, и соответствующий

контраст наблюдается в формах их искусства. Оно знакомо, но при этом остается странным; оно постоянно импортировалось к нам и не раз влияло на европейскую моду в декоративном дизайне, как в XVI и XVII веках через голландцев, так и в прошлом веке в Англии в мебели Чиппендейла и фарфоре, в то время как Китай дал свое имя более изысканным изделиям современных гончаров, которым он научил секретам своего мастерства. По сей день узор «ива» синего цвета на тарелках и блюдах с китайскими легендами, пейзажами и персонажами остается популярным узором, который английский переводчик почти не изменил. Все типичные характеристики можно найти в его деталях: типичный китайский дом, возведенный на первом этаже из камня, с бамбуковыми решетками и причудливо изогнутой черепичной крышей. Китайский дракон остается особым видом, влияя то тут, то там на форму мифических существ в дизайне других народов, таких как персы и индийцы, но оставаясь таким же характерным для Китая, как и пагода.

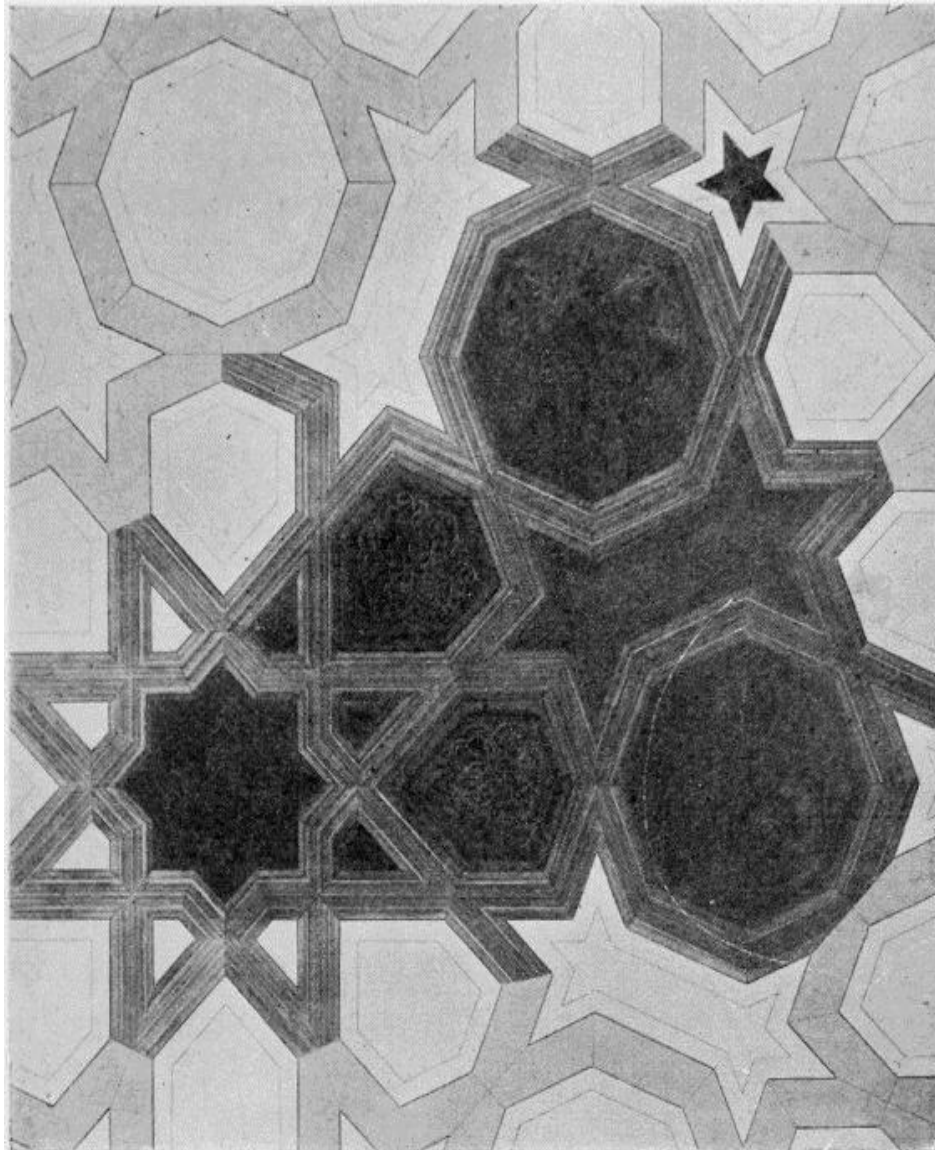


АРАБСКАЯ РЕЗНАЯ И ИНКЛАЙРОВАННАЯ АМВОНА XIV ВЕКА, КАИР (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА. РИСУНОК В. КЛЕОБЕРИ).

Любовь к решетчатым фонам и диагональным узорам для цветочных композиций является очень характерной чертой китайских дизайнеров и напоминает о фантастических и изобретательных конструкциях из бамбука, используемых в каркасах и обшивке их жилищ и храмов, в которых преобладает ярко выраженная любовь к причудливости и странности, которая, по-видимому, является частью художественного вкуса желтой расы и столь же заметна, как и их любовь к ярким цветам и выразительным узорам.

Их грозные соседи, родственники и соперники, японцы, на определенном этапе своего развития демонстрируют в искусстве практически те же качества и влияния, их искусство свидетельствует о постепенном преобразовании стиля от примитивного мифического, религиозного и символического к более домашнему, знакомому и натуралистическому. Но еще до соприкосновения с европейскими формами искусства они начали развивать в своем искусстве натуралистическое чувство, которое в нынешнем столетии стало доминирующей нотой и, в сочетании с определенной изобретательной причудливостью и орнаментальной сдержанностью, оказало огромное влияние на искусство Европы, особенно на современное французское искусство.

Всего лишь сорок или пятьдесят лет назад Япония находилась практически в средневековом состоянии, ее искусство и ремесла были в самом плодотворном и процветающем состоянии живых традиций; но та самая быстрота и бдительность, та восприимчивость и художественная впечатлительность, которые позволили им создать такое количество замечательных произведений во многих областях искусного ремесла, подвергли их современным европейским влияниям, которые, как бы они ни способствовали, в процессе быстрой ассимиляции способствовали их материальной мощи как нации в современном капиталистическом и индустриальном смысле, оказали крайне пагубное влияние на коммерциализацию и ухудшение качества японского искусства и ремесел, приведя к появлению поспешных, дешевых и безвкусных изделий, созданных исключительно для удовлетворения спроса.



ПАНЕЛЬ ИЗ РЕЗНОГО И ИНКЛАЙНОВАННОГО ДЕРЕВА ИЗ МЕЧЕТИ ТУЛУН В КАИРЕ. XIV ИЛИ XV ВЕК, САРАЦЕНСКИЙ.

Однако художественные и расовые традиции умирают нелегко. Даже в Западной Европе, где мы сейчас находимся в постоянном взаимодействии и взаимосвязи, и хотя международное влияние имеет тенденцию смягчать и смешивать расовые различия, а социальные отношения смешивать их, элементы, которые отличают германцев от латинян, кельтов от саксов, все еще сохраняются. В процессе принятия даже одних и тех же идей каждая раса, каждая нация дает им разное толкование, так же как разные люди дают разное толкование, рисуя с одной и той же модели. Новая одежда не меняет характер, а одежда подвергается влиянию того, кто ее носит. Таким образом, при принятии идей и форм искусства развивается новое направление или характер благодаря расовым инстинктам людей, которые их принимают.

Например, произведения немецкого Возрождения могут быть полны деталей, формы которых происходят из Италии или Греции, но их сочетание и обработка, их применение становятся характерно немецкими — характерно детальными и фантастическими, с

тенденцией к перегруженности и беспокойству, как и их готические произведения. Такие вариации одного и того же типа у разных народов можно сравнить с вариациями языка в одной и той же стране, где говорят на одном языке, но с разным акцентом.

Именно это различие в *акценте* в нашей сложной современной жизни является главным различием в формах искусства и выдает расовое влияние. Фактические системы строительных шаблонов, формы шаблонов, методы рисования и моделирования фигур, а также различные виды ремесел были открыты давно, но именно в их рекомбинации и адаптации — в нашей интерпретации и использовании, а также в силе вариаций и индивидуальности выражения — проявляются современные изобретения и предпочтения.

Было бы интересно попытаться символизировать основные расовые характеристики и предпочтения с помощью определенных типичных форм и цветов в последовательности.

Расы, населяющие теплые страны, южные и восточные, отличались бы яркими контрастными цветами и узорами. Так же как тигр обязан своим полосатым окрасом своей привычке прятаться в зарослях и джунглях, где яркий солнечный свет пробивается сквозь высокую траву и пальмы полосами; так и там, где контраст света и тени так резкий, как в Африке, среди темнокожей расы, по-видимому, существует глубоко укоренившееся предпочтение полосатых цветов и узоров, которое они принесли с собой в Америку и которое, что любопытно, вновь появляется как необходимая часть экипировки ложного эфиопского серенадера на наших улицах.

Черно-белые или красно-белые полосатые узоры, характерные для арабской и мавританской архитектуры, уже упоминались ранее, и, хотя они использовались и в других странах, они всегда напоминают о стране, которая, по-видимому, дала им жизнь.

Предположим, что мы хотим выразить типичным символическим образом расовые предпочтения и особенности в декоративном искусстве. В таком случае черно-белый полосатый щит и пальма могут быть подходящими эмблемами для африканцев или мавров; египтяне, естественно, будут использовать лотос и скарабея с крылатым глобусом в качестве стандарта; ассирийский — дерево жизни; персидский — цветок в форме пламени и символ борьбы Ормузда и Аримана за господство (); индийский — пальметту и павлина, а также, как и арабский, геометрическую звезду и богато украшенные цветочными узорами одежды; китайский — герб с драконом и пион; японцы — красный диск восходящего солнца и ветку сливового цвета; туранцы — полумесяц и звезду; греки — гимнион и фигуру Паллады Афины; римляне — орла и изображение Марса; скандинавы — ворона и рунический узел. Все это могло бы представлять древний мир искусства. Современные и западные расы было бы сложнее символизировать столь примитивным и типичным образом, поскольку все они в значительной степени заимствовали из древних источников и сами состоят из таких смешанных и сложных элементов.

Итальянское искусство можно было бы представить только путем слияния большинства вышеупомянутых элементов и типов, и для этого потребовалась бы целая толпа выдающихся представителей архитектуры, скульптуры, живописи и всех видов декоративно-прикладного искусства; но, возможно, оно могло бы иметь типичный классический свиток в качестве знамени, как типичный создатель этой формы орнамента во многих разновидностях, начиная с римских времен и далее, так что можно сказать, что Италия сделала форму свитка по сути своей собственной.

За ней могла бы следовать Германия, великая в смелой и отважной геральдике, или с готическим акцентом в богато украшенных мантиях и избыточным проявлением орнамента эпохи Возрождения.

Франция, как более изменчивая Паллада Афина, могла бы, возможно, нести колеблющийся факел исполнительного и имитационного мастерства и драматического инстинкта в дизайне.

Испания кокетливо смотрела бы из-под веера, укутанная в выцветшую вышивку, с Альгамброй, как подвесным драгоценным камнем, а что осталось от Англии в плане художественных символов? Ну, нас описывали как закоренелых колонистов, даже в искусстве. Мы можем только составить себе причудливый костюм из исторического лоскутного одеяла, начиная с фрагментов римской мозаичной мостовой, через сандалии, саксонские и нормандские чулки, готический сюртук и доспехи, классический плащ и викторианский козырек королевы Анны в качестве головного убора, и, возможно, знамя из эклектичной обои или набивного хлопка.

Несмотря на все это, и, возможно, в некоторой степени благодаря этому, — если бы мы как нация серьезно относились к искусству и сделали его действительно естественной и неотъемлемой частью нашей жизни, поскольку оно является ее окончательным выражением; должны ли мы решить навести порядок в нашем доме и снова сделать Англию «веселой», сильной в своих границах, самодостаточной и независимой, не позволяя безжалостно уродовать природную красоту нашей земли или наши исторические памятники в предполагаемых интересах торговли; довериться способностям людей, а не умножению машин; объединить руки и мозг в нашей работе, думать больше о целях жизни и меньше о средствах, когда средства для полноценной, простой жизни будут доступны каждому гражданину, тогда, *ну, тогда* мы можем справедливо рассчитывать на победу в жизни, как и в искусстве, не грабя африканцев.

ГЛАВА VII. — О СИМВОЛИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ ИЛИ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОМ ЭЛЕМЕНТЕ В ДИЗАЙНЕ

Желание выражать и передавать идеи, по-видимому, побуждало человека с самого начала и лежит в основе всего искусства.

Хотя, как мы видели, многие ранние орнаменты имеют конструктивное происхождение, другой вид или другая ветвь дерева дизайна имеет символическое происхождение и проистекает из стремления выразить мысль — найти лаконичный язык, на котором можно было бы выразить некоторое ощущение великой силы природы и их влияния на повседневную жизнь человека, — воплотить даже в изобразительном эмблеме, символе или аллегории свои первобытные представления о порядке самого Вселенной.

Тайны и чудеса природы поглощали мысли и трогали воображение как древних, так и более поздних людей, и примитивные символические формы или знаки постоянно отражают такие идеи.

Существует символический знак (известный археологам как *fylfot* или *sauvastika*) очень простой формы, который очень широко распространен среди реликвий многих разных рас и древних народов. «Он встречается, — говорит доктор Марч (из Археологического общества Ланкашира и Чешира, который написал очень содержательную и научную работу по этой теме), — на древнегреческой керамике, на штампованной глине швейцарских озерных поселений, украшает латинские надписи на римских алтарях»; распространен в Индии и Азии; встречается в Скандинавии, Исландии, Шетландских островах и Шотландии; в кельтской Ирландии, в саксонской Англии, а также в Германии. Этот знак был принят христианами, он встречается в катакомбах Рима, в соборах Винчестера и Эксетера, на щите на гобелене из Байе и на английских средневековых латунных изделиях. Он также встречается на колоколе в церкви Хэтерсэйдж в Дербишире, датированном 1617 годом.

По-видимому, этот знак первоначально обозначал верховного бога ариев и стал эмблемой божества, от которого исходит единственное движение вселенной; позднее он, возможно, просто обозначал осевое вращение небес вокруг Полярной звезды, а еще позднее использовался просто как знак благословения или знак удачи. Когда ноги были повернуты влево, это символизировало ночное движение звезд, а когда ноги были повернуты вправо, это, как полагали, обозначало дневное движение солнца. Этот знак часто помещают в круг. Достаточно нескольких этапов, чтобы продемонстрировать его превращение в орнамент. Таким образом, мы можем увидеть, как чисто символический знак, используемый так же, как мы используем письменность, со временем становится декоративным элементом и включается в орнамент. Схожая форма состоит из трех полумесяцев, которая имеет свое геральдическое продолжение в трех бронированных ногах герба острова Мэн. Здесь мы, кажется, видим очень ярко выраженную идею вращения.

1. SYMBOLIC ORIGIN OF ORNAMENT.



FYLFOT
OR SAUBHASTIKA

"A MYSTICAL MARK
MADE ON PERSONS
& THINGS TO DENOTE
GOOD LUCK" BUT ORIGINALLY, ACCORDING TO DE MARCH, SIGNIFYING THE AXIAL ROTATION OF
THE HEAVENS



ARCHAIC
GREEK POTTERY,
(RHODES)



NORWEGIAN BRacteate



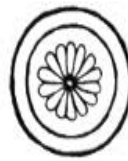
BURGER OF A CHAUVILLE
1320.



ARCHAIC GREEK
POTTERY
B.C. 650.



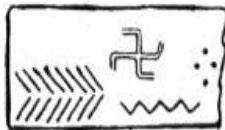
ARCHAIC GREEK
POTTERY.
SANTORIN.



FROM A FOOTSTEP
OF BUDDHA.



ANNAM STONE.



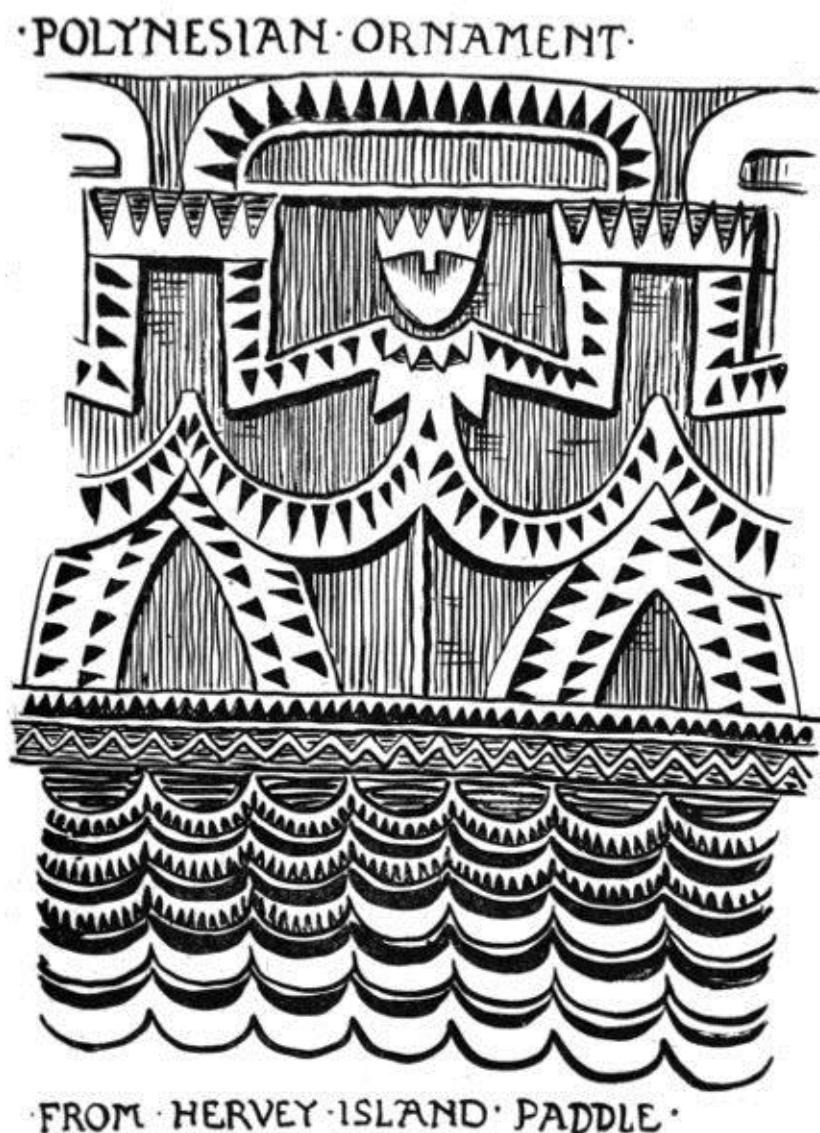
DANISH BRacteate
FYLFOT. WATER
& FIRE SYMBOL.



SCANDINAVIAN GOLD ORNAMENT
COPENHAGEN MUSEUM

Первобытные символы огня и воды, найденные (как на датском *бракте*) в сочетании с показанным выше знаком *fylfot*, сами по себе образуют линейные узоры и часто повторяются в конструктивном и поверхностном орнаменте; первый из них напоминает метод укладки римских кирпичей, называемый « » («елочка»), который постоянно

встречается в современных работах по укладке кирпичной мостовой и деревянного паркета, образуя один из самых простых и удовлетворительных планов для полов и мостовых из таких материалов.



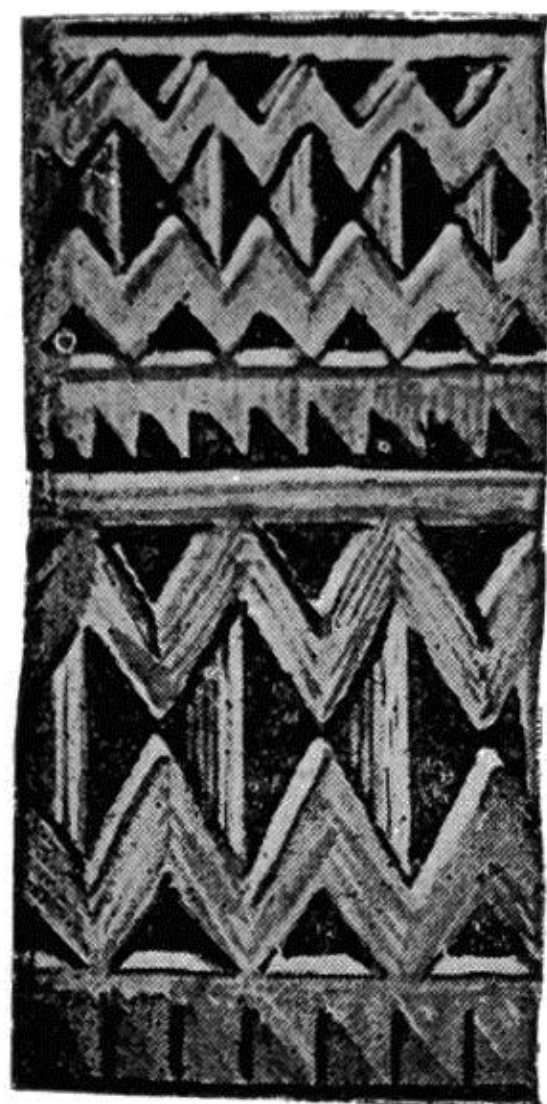
ПОЛИНЕЗИЙСКИЙ ОРНАМЕНТ С ВЕСЛА ОСТРОВА ХЕРВИ

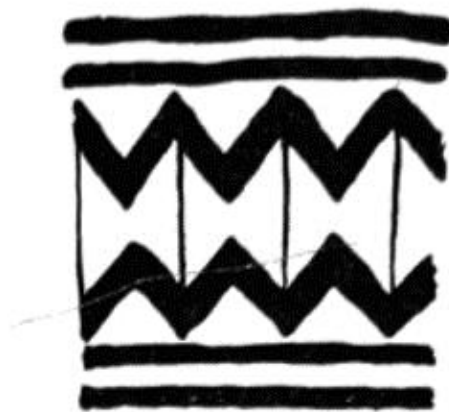
Зигзаг, как орнамент, вырезанный на глиняных сосудах, расписанных узорами, или высеченный в каменной кладке, был очень любимой формой с древних египетских декораторов (для которых он имел свое первоначальное значение как вода) и в более поздние времена стал более характерным для скандинавского орнамента и романской архитектуры. Однако зигзаг, по-видимому, имеет независимый источник и значение в эволюции полинезийского орнамента. На так называемых «веслах», украшенных вырезанными узорами, которые в настоящее время считаются таблицами родословных, мы можем увидеть ряды человеческих фигур, расположенных формально, с согнутыми ногами

и руками. Углы, образованные таким образом, в процессе повторения и сокращения, становятся простыми линиями зигзагообразного узора.

Круг, универсальный и важный элемент орнаментального дизайна всех времен и видов, рано появляется как символ солнца. Мы можем проследить его от примитивного креста, диска и лучевого орнамента, общего для всего примитивного искусства, до великолепной греческой концепции Феба Аполлона в его колеснице, запряженной огненными конями, которая так часто фигурирует в греческом дизайне, а круглый пламенный диск представлен в колесе, хотя в раннем рельефе, обнаруженном доктором Шлиманом, голова Аполлона окружена лучами, что дает тип, обычно используемый готическими и современными дизайнерами в символических изображениях солнца — просто лицо в круге, окруженное лучами.

Другой способ символического выражения с использованием круга можно найти в типе скандинавского орнамента, состоящего из трех кругов, расположенных один внутри другого, который вместе с лучевым солнцем часто встречается либо отдельно, как в форме металлического щита или фибулы, либо как элемент повторяющегося текстильного узора, либо как бордюр. Англосаксонская дама в благословенной книге, выполненной для святого Этельвольда в Винчестере в X веке (963-984), носит платье с таким украшением. Предполагается, что первоначальное символическое значение этого орнамента связано с представлением норвежцев о вселенной: внутренний круг представляет *Мидгард*, или Землю; второй — *Осгард*, или *Асгард*, обитель богов; а *Утгард* — мир за пределами, населенный великанами и злыми духами. За внешним кругом находится круг из точек, обозначающих звезды. (См. рис. на стр. 224.)





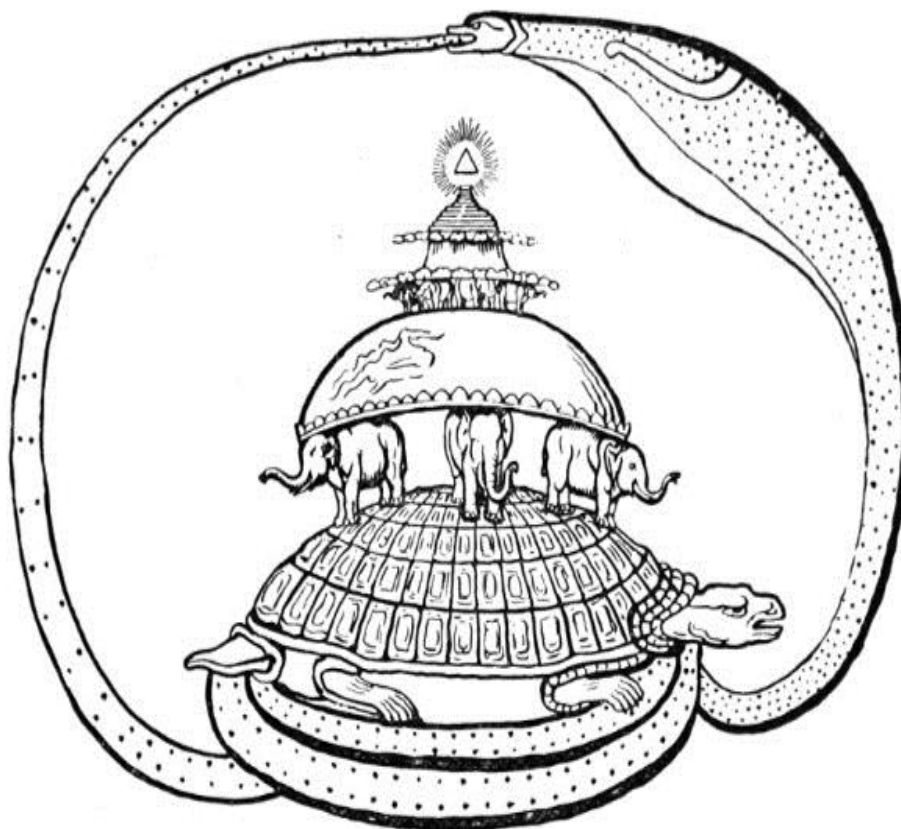
ПОЛИНЕЗИЙСКИЙ УЗОР. ЭВОЛЮЦИЯ ЗИГЗАГА.

Древние норвежские саги и песни Эдды дают полное представление о норвежской концепции Вселенной. «Игдрасиль, великий ясень Вселенной времени и жизни. Его ветви простирались до небес, его высшей точки, и оведали Вальгаллу, зал героев. Его три корня спускались в темный Хель, в Йотунхейм, землю Хримтурсов, и в Мидгард, место обитания

детей человеческих. Мировое дерево было вечно зеленым, потому что роковые Норны ежедневно орошали его водой жизни из источника Урд, который текла в Мидгарде. Но козел Хайдрун, от которого получали медовуху, питавшую героев, и олень Эйктюрнир обгрызали почки листьев и кору дерева, а корни внизу грызли дракон Нидхёгг и бесчисленные черви: тем не менее ясень не мог увянуть до тех пор, пока не была бы сражена последняя битва, в которой жизнь, время и мир должны были исчезнуть. Так орел пел свою песню о сотворении и разрушении на самой высокой ветке дерева».⁴⁰

Интересно сравнить такую концепцию с древней индуистской идеей о мире, которая, возможно, и была ее первоначальной формой в ранней арийской концепции. Здесь нет дерева, но все охватывает великая змея времени; змея с хвостом во рту, символ непрерывного времени, который сохранился до наших дней. На ней сидит черепаха, которая, по-видимому, соответствует дракону норвежцев, хотя здесь она, возможно, служит прочной основой мира. Мир представляется как своего рода купол в три яруса, напоминающий нам три круга норвежцев. Он поддерживается на спинах трех слонов, которые, кажется, здесь занимают место норн или рок.

Ясень Игдрасиль, поддерживающий скандинавскую вселенную, напоминает восточное дерево жизни — дерево жизни в саду Эдема и источник рек азиатского рая, которые, вместе с фигурами Адама и Евы, типичных отца и матери всего человеческого рода, так часто фигурировали в искусстве всех видов, как в восточном, так и в западном, и продолжают стоять посреди сада в бесконечных рисунках и картинах, окруженные птицами и зверями, как символ и эмблема происхождения мира в христианском космосе.



ИНДУИСТСКИЙ СИМВОЛ ВСЕЛЕННОЙ.

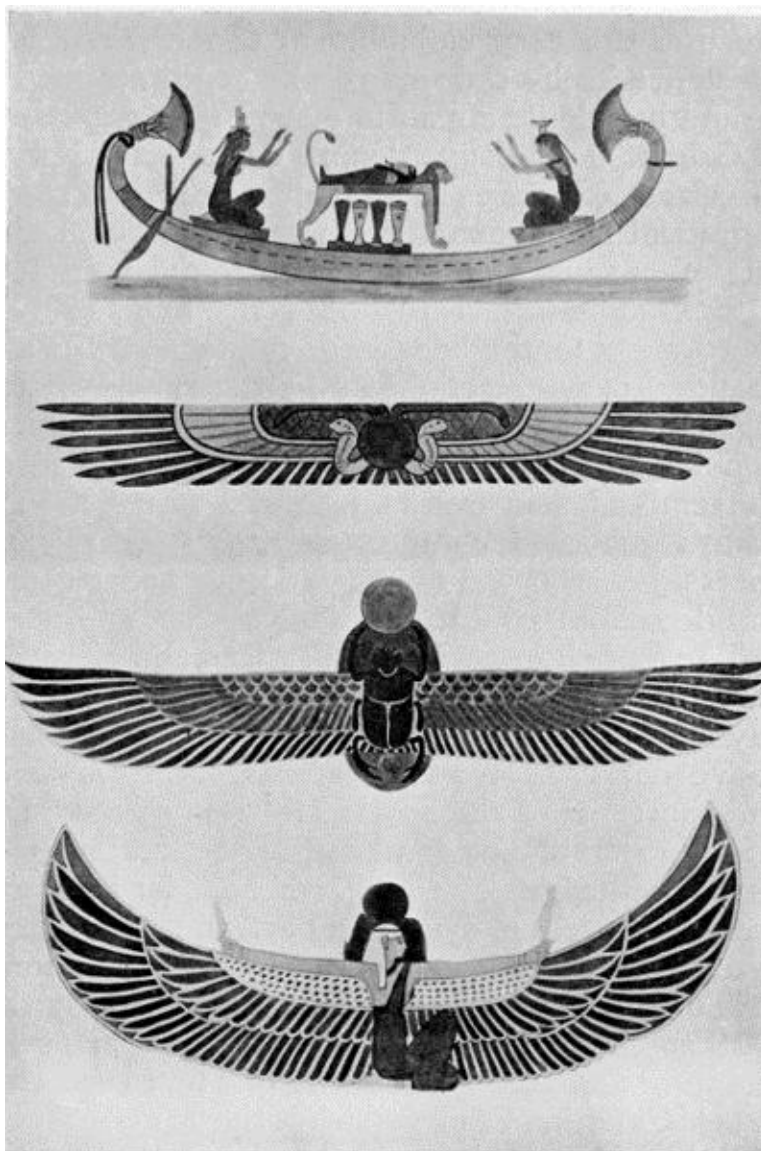
Древние египтяне, чье искусство почти полностью было символическим языком, когда хотели выразить божественную созидательную силу, поддерживающую вселенную, изображали крылатый глобус (), окруженный или поднятый двумя змеями — здесь мы, возможно, снова видим змею времени. Иногда скарабей, или священный жук, символ преобразования и бессмертия, изображается покрывающим яйцо и поддерживающим солнце, и именно крылья скарабея придают глобусу форму. Этот символ часто вырезан над входами в их храмы.

Египтяне имели сложную символику, связанную со смертью и переходом души. Гробы и саркофаги расписаны символическими изображениями, фигурами, птицами и животными, имеющими священное значение.

Душа обычно изображается в лодке или барже с изогнутым носом и кормой, заканчивающимися лотосами. (Лотос символизировал новое рождение и воскресение.) Провизия для путешествия показана в урнах, расположенных под ложем. Двое скорбящих или стражей сопровождают его.

В Британском музее хранится копия большой картины из Фив, на которой изображен суд над душой; Пожиратель, чудовище, наполовину крокодил, наполовину бегемот, стоит, готовый пожрать душу, если приговор будет неблагоприятным. Далее принятая душа предстает перед Осирисом.

Богиня Нут (небеса) часто изображается на саркофагах и мумиях в виде сидящей или стоящей на коленях женщины с очень большими крыльями, распростертыми и изогнутыми вверх; она держит в руках перо — символ власти или господства. (Мы до сих пор говорим о «перье в шляпе»). На голове она несет диск солнца (). Действительно, египтянам мы обязаны воплощением самой тайны существования — сфинксом, который продолжает задавать свою загадку заново каждому поколению.



ПРИМЕРЫ ЕГИПЕТСКОЙ СИМВОЛИКИ.

Греческая мифология, как показано в греческом искусстве, выражается символически и демонстрирует постепенное развитие от примитивной, грубой и часто дикой персонификации сил природы, более близкой к представлениям северных народов, до идеализированных, утонченных, поэтических и прекрасных персонификаций в более поздней росписи ваз и скульптуре Фидия. Символическое намерение и метод персонификации были продолжены и воплощены в свободных и естественных формах, хотя всегда подчинялись орнаментальному чувству и необходимости гармоничного отношения к архитектурным и декоративным условиям.

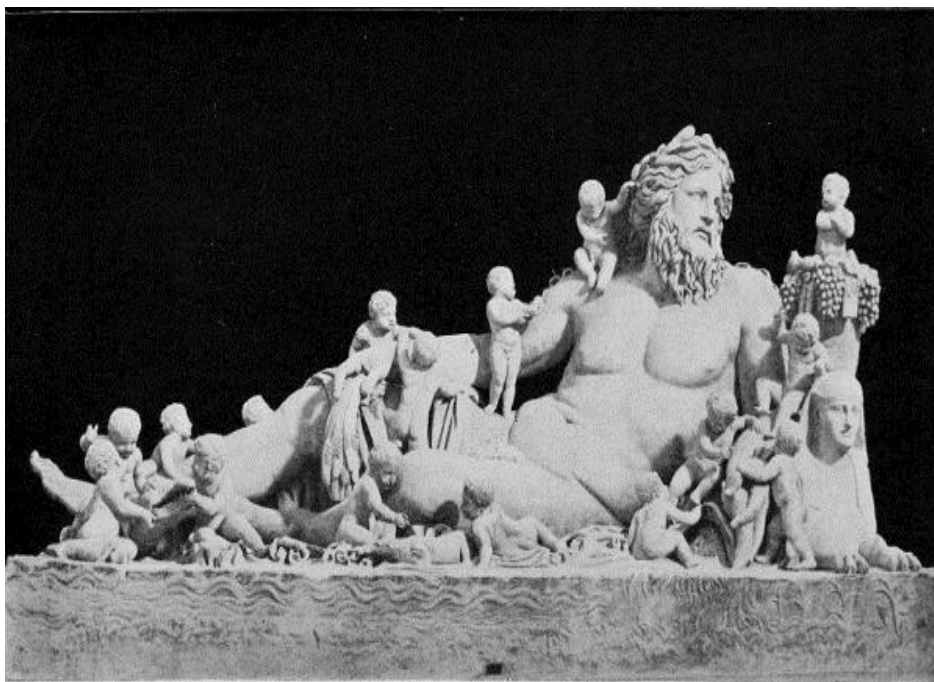
Первые наблюдатели небес, примитивные пастухи, охотники, рыбаки и скотоводы, оставили свою символическую геральдику в самих звездах над нашими головами; а колесница Карла или цеорлов и знаки зодиака до сих пор напоминают нам о примитивной жизни пастушеского и земледельческого народа.

Например, фронтоны Парфенона являются великолепными произведениями символического искусства и в то же время очень красивыми с точки зрения фигурного дизайна и скульптуры. Печально думать, что еще в 1687 году Парфенон был практически завершен с точки зрения скульптуры и архитектуры. Впервые он был использован как греческая христианская церковь в средние века, а затем, попав в руки турок, стал мечетью; когда венецианцы бомбардировали Афины в 1687 году, снаряд упал в Парфенон, где турки хранили порох, и взорвал всю центральную часть здания. Даже в том разрушенном и несовершенном состоянии, в котором мы можем их сейчас видеть, по более или менее полным фигурам и группам, составляющим его части, мы можем составить представление о гармонии и единстве целого, а также о полном соединении символизма с художественной обработкой. Вся концепция сильно апеллировала к чувствам афинских граждан, поскольку два фронтона представляли борьбу Афины и Посейдона за покровительство Афинам, искусства и законы или власть над морем. Мы все знаем, что победили искусство и законы, и что Афины бессмертны благодаря своему искусству, поэзии и философии, а не благодаря своему господству над морем. Нам, современным англичанам, возможно, стоило бы применить этот урок и подумать о том, что, в конце концов, истинное величие страны заключается не в простом присвоении богатств, расширении империи, материальном процветании или объеме торговли, а в способностях и героизме ее народа.

В восточном фронтоне центральная группа изображала рождение самой Афины, или, скорее, ее первое появление среди олимпийцев — божественной девственной богини и покровительницы города, носившего ее имя, и чья колоссальная статуя из слоновой кости и золота стояла на Акрополе перед Парфеноном. Другие божества сгруппированы вокруг, и с одной стороны мы видим Парки, трех богинь, управляющих жизнью человека (которых северяне воплощали в Норнах); затем, полулежа на одной стороне, где фронтон сужается, фигура великого афинского героя Тесея; и в крайнем углу бог солнца Гелиос с распростертыми руками () направляет своих коней, которые выходят из моря — уравниваясь в соответствующем углу Селеной, луной, спускающейся со своими конями в море. Таким образом, мы имеем серию идей, символически выраженных в героических фигурах, имеющих глубокое значение для афинян, а также в намеке на роковое влияние на человеческую жизнь и непрерывный порядок природы в восходящем солнце и заходящей луне, широкое и непреходящее значение, помимо прекрасной формы и совершенного искусства, с помощью которых они воплощены.

Парфенон возвышается на скалистом возвышении, и из его западной двери можно увидеть голубое Эгейское море, остров Саламин и гавань Афин, Пирей. Соответственно, на западном фронтоне высечен морской бог Посейдон с Кекропсом, первым царем и основателем Афин, и царицей. Еще одна заметная фигура — лежащий Иллис, олицетворяющий реку, протекающую по западной стороне Акрополя. Греки и римляне, позаимствовавшие у них эту традицию, всегда символизировали реку или фонтан лежащей фигурой, повернутой на бок и часто опирающейся на горизонтально расположенную урну, из устья которой вытекают волнистые линии воды.

В Ватикане есть римское изображение реки Нил в виде колоссальной лежащей фигуры с длинными распущенными волосами и бородой, как у Зевса или Посейдона, держащей весло. Его притоки () представлены несколькими маленькими мальчиками, похожими на Купидонов, которые лазают и играют вокруг него или прижимаются к его боку. Земля Египта символизируется сфинксом, на который опирается фигура.



Фотография Алинари.]

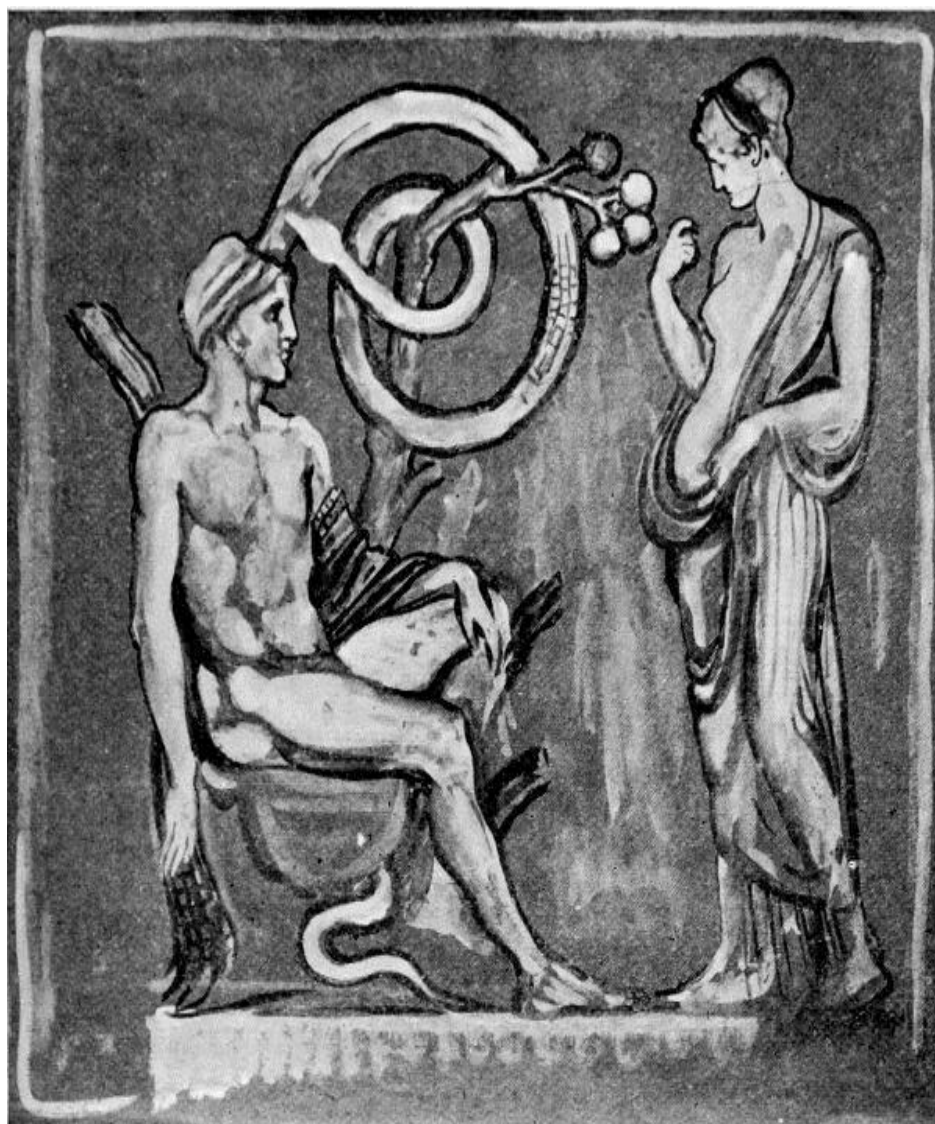
IL NILO (ВАТИКАН, РИМ).

Отец Темза часто фигурировал в журнале «Punch», где Джон Тенниел изображал его стариком с длинными волосами и бородой, не отличающимся от своего прототипа, но несколько ущербным и изношенным.

Греческие боги и их римские представители также отличались своими собственными и соответствующими эмблемами, а также заметными различиями в характере и физическом типе.

Хронос, или Время, впоследствии Сатурн, всегда узнаваем по своей косе; Зевс или Юпитер, Громовержец, — по своей молнии; Посейдон или Нептун — по своему трезубцу; Гелиос — по своим лошадям, а Аполлон — по своему луку; Афродита или Венера — по золотому яблоку, выигранному самой красивой; Паллада Афина, или римская Минерва, как богиня искусств, — по своей змее, лампе и сове мудрости; Артемида или Диана — по полумесяцу; Гермес или Меркурий — по *кадуцею* — посоху, обвитому змеями, который в наше время стал символом торговли, поскольку Меркурий был посланником, курьером и перевозчиком древних, сообразительным и проницательным, а по некоторым легендам, не слишком щепетильным. Его жезл и змеи имеют отношение к истории о том, как он разделил двух змей в бою, в чем можно увидеть современное значение индивидуума, обретающего удачу через коммерческую конкуренцию, хотя это и не является его обычным значением. Я привожу это только как пример того, как древний символ может быть интерпретирован по-новому. Затем, конечно, Геракл или Геркулес несет яблоки Гесперид () или шкуру немейского льва и свою палку. В истории Гесперид о дереве с золотыми яблоками, охраняемом драконом, и трех сестрах-хранителях () мы, кажется, видим другую форму дерева жизни и судьбы.

Интересный греческий рельеф из мрамора, частично украшенный мозаикой, в Уилтон-Хаусе, показывает дерево Гесперид с яблоками, обвитое охраняющим змеем, с сидящим Парисом и приближающейся Афродитой, как будто просящей яблоко — награду самой прекрасной.



ВЕНЕРА И ПАРИС. ЯБЛОКА ГЕСПЕРИД. ИЗ РЕЛЬЕФА В УИЛТОН-ХАУСЕ.

В древнегреческой истории о Пандоре и ее ящике — столь вдохновляющей для художников и плодотворной в искусстве — мы видим классическую версию грехопадения человека и происхождения зла.

В не менее живописной и поэтичной истории Персефоны (или Прозерпины), дочери Цереры, похищенной Плутоном, царем подземного мира, тьмы и смерти, мы видим прекрасную аллегория весны и зимы, поскольку Персефоне было позволено каждый год возвращаться на землю на один сезон после того, как она съела плод рокового граната, который рос в саду Плутона.

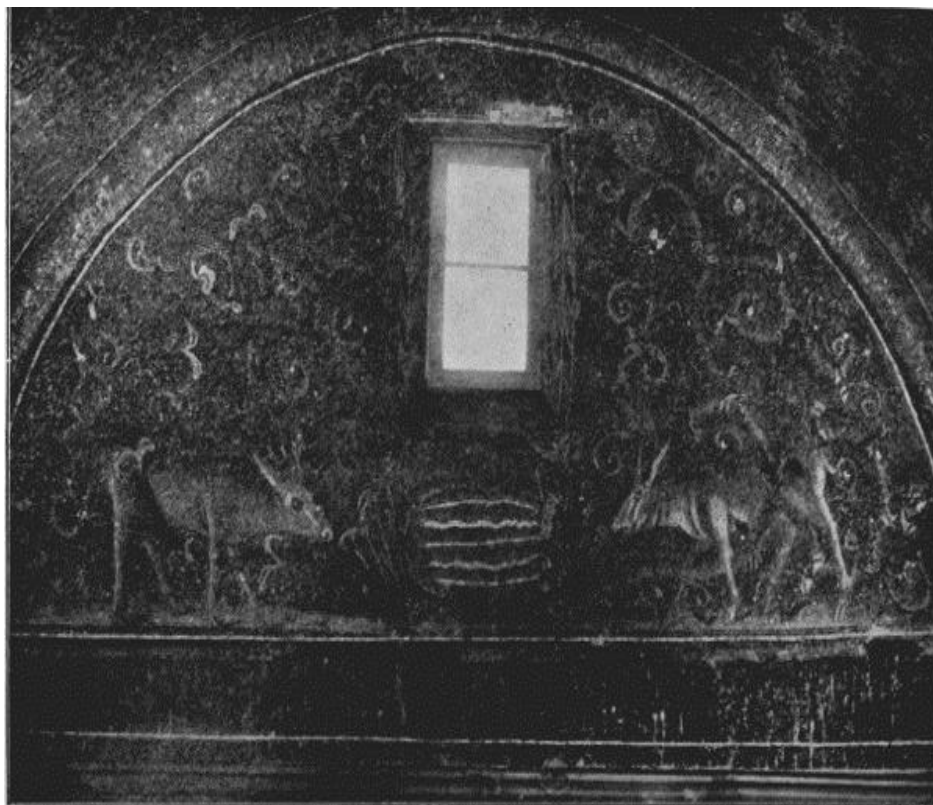
Можно привести множество примеров символического характера классических мифов и их символического воплощения в греческом и римском искусстве, но мы должны перейти к другим источникам и аспектам символизма и эмблематики в искусстве.

Мы знаем, что многие из наших старых сказок имеют символическое происхождение в древней мифологии и приобрели новые и разнообразные формы и местный колорит, путешествуя из своих южных и восточных домов и натурализуясь в искусстве и литературе разных стран.

В таких сказках, как «Джек и бобовый стебель» и «Спящая красавица в лесу», герой, поднимающийся на небо, чтобы уничтожить великана тьмы, в первой, герой, проникающий в тьму и пробуждающий свою суженую от зачарованного сна, во второй, например, прослеживается древняя солнечная мифология, и если бы мы могли проследить древние народные сказки до их истоков, мы могли бы обнаружить, что все они связаны с первобытной мифологией или поклонением героям и предкам. Таким образом, духи далекого прошлого все еще сидят у наших каминов и разжигают воображение наших маленьких людей: и в богатой гобеленовой ткани историй и картинок, которую каждая эпоха тклет вокруг себя, элементы из многих разных источников постоянно и почти неразрывно переплетаются, как будто основа человеческого чуда и воображения пересекается с многоцветными нитями мифологических знаний, истории и аллегории, символизма и романтики.

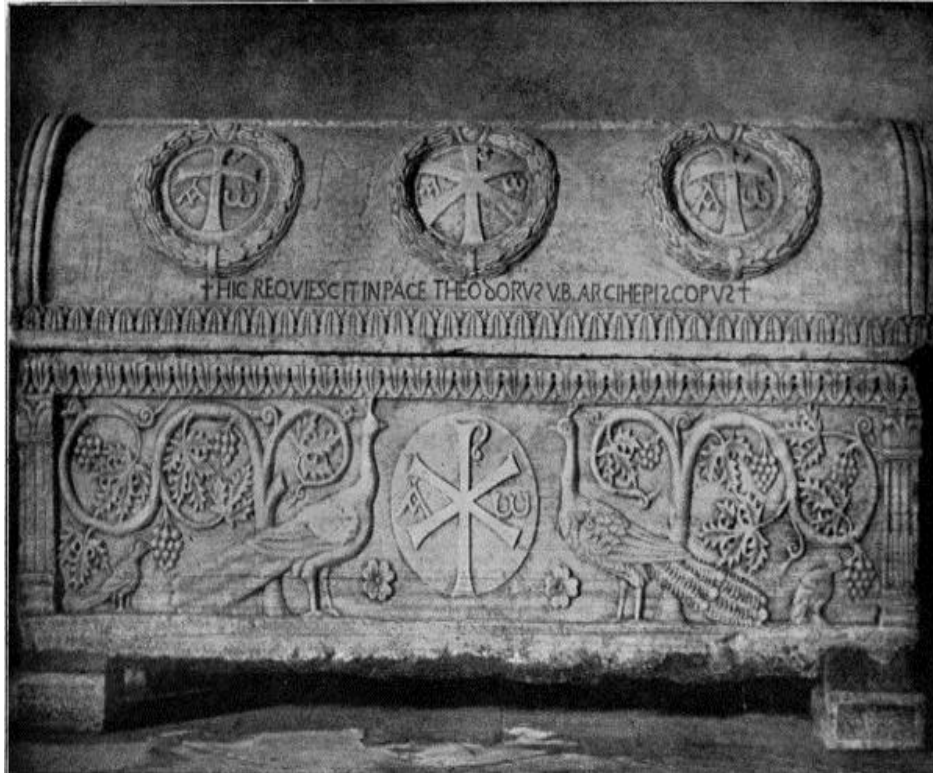
Ранние христиане, не меньше язычников, чувствовали необходимость в символах своей веры; и хотя сначала они в значительной степени заимствовали и включили в свое искусство формы, принадлежащие другой вере, которую они вытесняли, постепенно, с ростом власти и влияния, были приняты или претерпели значительные изменения эмблемы, более характерные для выражения христианского идеала. Рисунок, встречающийся в мозаиках VI века в Равенне, в мавзолее Галлы Плацидии, с двумя оленями, пьющими из фонтана, воплощает стих псалмопевца, начинающийся словами «Как олень жаждет водных потоков», хотя и происходит из образов более древних Писаний, стал эмблемой христианства. Павлин также появляется в византийском искусстве, высеченный на каменных саркофагах как символ бессмертной жизни, либо из-за множества глаз, которые всегда открыты на его перьях, либо, что более вероятно, потому что перья на глазах выпадают и обновляются каждый год. Лоза также постоянно появляется как христианский символ, хотя у греков она была священна для Диониса и олицетворяла для них божественный, животворящий дух земли, постоянно обновляющийся и приносящий радость людям.

Хотя символическое использование крылатых фигур, не уступающее их декоративной красоте, было давно признано, как показывают азиатское, египетское и греческое искусство, христианский ангел, как в его утонченной, полуклассической форме, разработанной ранними итальянскими художниками и скульпторами с XIII века, так и в северной готической живописи, стал отчетливым и прекрасным типом в искусстве. В творчестве Фра Анджелико и Беноццо Гоццолли фигуры ангелов особенно прекрасны.



Фотография Алиари.]

ХРИСТИАНСКИЙ СИМВОЛ. ПЬЮЩИЕ ОЛЕНИ (МАУЗОЛЕЙ ГАЛЛЫ ПЛАЦИДИИ, РАВЕННА).



Фотография Алиари.

ХРИСТИАНСКИЙ СИМВОЛ. ПАВЛИНЫ И ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА. САРКОФАГ (СВ. АПОЛЛИНАРИЙ В КЛАССЕ, РАВЕННА).



Фотография Броги.]

ФРА АНЖЕЛИКО. АНГЕЛ (УФФИЦИ, ФЛОРЕНЦИЯ).



Фотография Броги.]

ФРА АНЖЕЛИКО. АНГЕЛ (УФФИЦИ, ФЛОРЕНЦИЯ).

Не менее отчетливым в своей гротескности был средневековый дьявол, хотя его происхождение, весьма вероятно, было связано с сатиром древнего классического искусства. Римский сатир с козлиными ногами и копытами, бородатой головой, рогами и хвостом представляет собой, по сути, очень близкий прототип; и того, что его давным-давно запретили как языческого, когда христианство находилось в рукопашном конфликте с язычеством, было бы достаточно, чтобы ассоциировать такую форму со злом. На фреске Орканьи "Триумф смерти" изображены несколько демонов, которые очень похожи на сатиров, несмотря на когти и крылья летучих мышей. Хотя у греков великий бог Пан - достаточно мягкое и кроткое божество, и хотя в некотором смысле земное, но как символ спонтанной природы и простого животного существования, дудящий в тростнике у реки, он

всегда остается любимцем поэтов и художников. Синьорелли, например, прекрасно изображен на прекрасной картине (которую наша Национальная галерея почему-то упустила возможность приобрести).

Интересно сравнить средневековые воплощения зла с древнеперсидским символическим изображением битвы царя с грифоном, которое может представлять конфликт Ормузда и Ариманеса как типичных принципов или воплощенных сил добра и зла.



Фото Алинари.]

ОРКАНЬЯ. ИЗВЕРГИ ИЗ "ТРИУМФА СМЕРТИ" (ФРЕСКА. CAMPO SANTO, PISA).

Существо (олицетворяющее зло) крылатое, у него птичьи когти вместо задних лап (как у исчадий Орканьи) и львиные лапы вместо передних, тело быка или лошади, клюв орла или грифона, в некоторых случаях оно появляется с головой быка и, безусловно, наводит на мысль о силе и ужасе.

Излюбленная греческая концепция кентавра также является выразительным символическим воплощением животной силы, а мифическая скульптурная битва в метопах Парфенона снова наводит на мысль о конфликте между высшими и низшими элементами человеческой природы.

Возвращаясь снова к христианскому искусству, мы обнаруживаем, что изображение агнца со знаменем креста было эмблемой тамплиеров; и мы находим обильную символику в

различных эмблемах и атрибутах апостолов, святых и мучеников, отличающихся различными эмблемами их евангелизации, обращения или мученической смерти. Мистические символы четырех евангелистов хорошо известны каждому церковному дизайнеру — ангел святого Матфея, лев святого Марка, бык святого Луки, орел святого Иоанна.

Крылатый лев Святого Марка стал отличительным знаком Венеции, поскольку предполагалось, что евангелист будет похоронен в великой церкви, посвященной его имени. Его бронзовое изображение на колонне на площади поражает глаз и воображение каждого посетителя, в то время как на сопутствующих колоннах мы видим святого покровителя древней республики — святого Исихора с крокодилом. Установленная там в 1329 году статуя напоминает о первых днях Венеции и наводит на мысль о ее связи с Востоком.



• COMBAT OF KING WITH GRIFFIN •
• ANCIENT PERSIAN SCULPTURE •
From Perrot & Chipiez Hist. of Ancient
Art in Persia after Flandrin & Coste.
PERSEPOLIS.

БИТВА ЦАРЯ С ГРИФОНОМ ДРЕВНЕПЕРСИДСКАЯ СКУЛЬПТУРА ПЕРСЕПОЛЬ.

В настоящее время национальная геральдика часто основывается на гербах семей или вождей. Таков наш королевский штандарт с леопардами Плантагенетов и красным львом шотландских королей. Хотя в ирландской арфе мы, кажется, видим чисто национальную эмблему, строго говоря, это геральдический знак одной из четырех провинций — Ленстера.

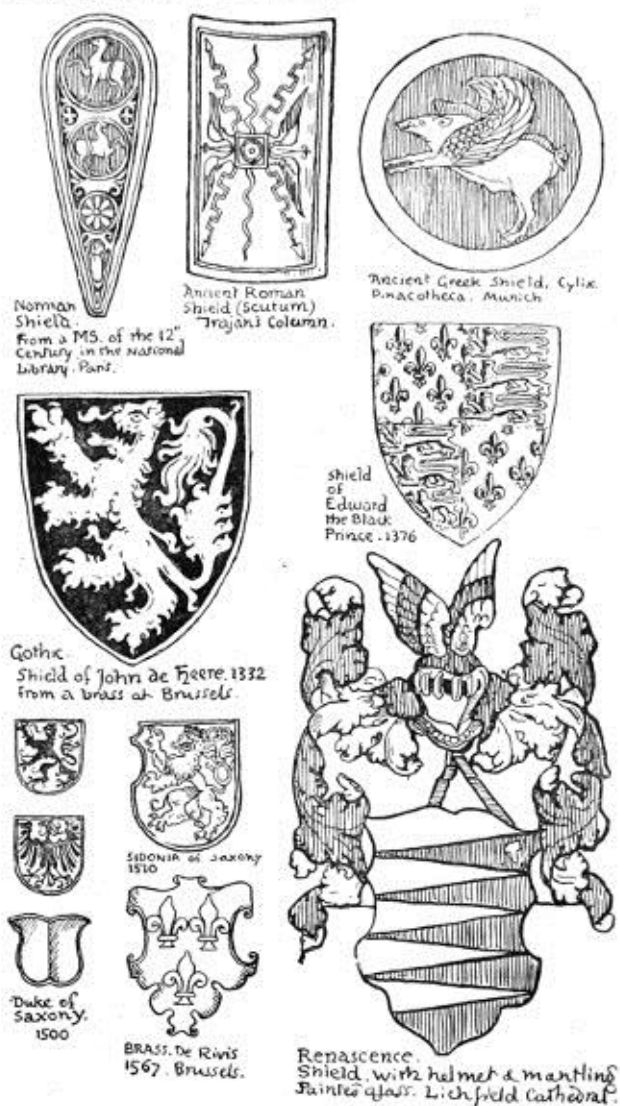
Эти геральдические знаки возникли в очень отдаленные времена и возвращают нас к древнейшим формам человеческого общества, к роду и племени, которые называли себя в честь какого-либо животного или растения и принимали это как отличительный знак семьи, к которой они принадлежали, или к таким примитивным временам, о которых мы читаем в "Корнях гор" и "Доме волчат" мистера Уильяма Морриса, где он говорит о "Доме Бычка" и "Доме Ворона". Отличительные знаки вырезались или рисовались над крыльцом и носились на щите вождя и знамени в бою.

В феодальные времена эта практика сохранялась до тех пор, пока семейная геральдика из-за смешанных браков не стала очень сложной, а семейные щиты значительно расширились.

Отчетливость и определенная характеристика формы были крайне необходимы, поскольку в битве важно было отличать врагов от друзей, а знамя вождя, рыцаря или короля должно было стать местом сбора их последователей и вассалов.

Геральдика стала регулироваться строгими правилами и теперь называется наукой, хотя ее жизнеспособность и значение утратились, за исключением антикварного и археологического смысла. Однако он имеет определенную декоративную ценность для дизайнера, поскольку иллюстрирует принцип взаимозамены цветов, а из геральдики средневековья можно многому научиться в плане декоративной обработки.

·TYPICAL FORMS OF SHIELDS·



ТИПИЧНЫЕ ФОРМЫ ЩИТОВ:

Нормандский щит. С рукописи 12-го века в Национальной библиотеке, Париж.

Древнеримский щит (Скутум) Колонна Траяна.

Древнегреческий щит. Пинакотека Киликса. Мюнхен

Готический. Щит Джона де Хира, 1332 г., изготовлен из латуни в Брюсселе.

Щит Эдуарда Черного принца, 1376 год.

Герцог Саксонии, 1500г.

СИДОНИЯ Саксонская, 1510 год.

ЛАТУНЬ. De Ravis, 1567, Brussels.

Щит Возрождения со шлемом и накидкой из окрашенного стекла, собор Личфилда.

Сам щит значительно различается по форме. Существует круглый щит древних, которым пользовались как греки, так и скандинавы. У греков по бокам иногда были вырезаны части. Был также щит в форме луны, похожий по форме на щит, которым пользовались наши старые захватчики датчане. Затем мы получаем параллелограммные, в форме воздушного змея и овальные щиты римлян; щит в форме воздушного змея норманнов; стрельчатый заостренный щит, вырезанный сверху квадратом, времен первых крестовых походов. Готический щит становится более разнообразным по углублению и форме с развитием пластинчатых доспехов, и в пятнадцатом веке на внешнем краю часто вырезается пространство, позволяющее наклонному копыю рыцаря проходить сквозь него, не задевая гарду. Во времена Возрождения произошло возрождение классических и причудливых форм щитов и возвращение к их первоначальной форме щита, термин происходит от латинского (*cutis*) слова, обозначающего кожу, которой покрывались древние щиты: но с использованием огнестрельного оружия щиты приходили в упадок, пока маленький стальной щит для короткого меча не стал его последним работающим представителем.

Характер и искусство геральдических знаков сильно варьировались в зависимости от этих изменений в методах ведения войны, а также зависели от состояния искусства в целом.

Нам стоит только сравнить смелую и откровенную геральдику тринадцатого и четырнадцатого веков с геральдикой каретных художников современности, чтобы осознать огромную перемену в чувствах. Сравните льва плантагенетов с викторианским, средневекового грифона с образцом девятнадцатого века.



ТКАНЬ ИЗ СИЦИЛИЙСКОГО ШЕЛКА. ДВЕНАДЦАТЫЙ ВЕК (МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА).

Дизайнер готической геральдики чувствовал, что он должен быть простым и смелым как для выразительности, так и для декоративного эффекта. Он подчеркивал определенные черты своих животных: он очень настаивал, например, на когтях льва, его гриве и хвосте, его открытой пасти и языке; короче говоря, он чувствовал, что его первая задача - создать смелый и бросающийся в глаза узор, и какими бы ни были формы его геральдики, они подчинялись этому чувству.

Геральдические знаки составляли значительную часть орнаментального дизайна средневековья во всех видах материалов. Они широко использовались в узорах одежды, а также в драпировках и текстиле всех видов. Например, в красивых тканях из сицилийского шелка главной особенностью повторения часто является символическое или геральдическое изображение животных или птиц, которые придают узору характер и приятную массивность.

Средневековая латунь представляет собой множество прекрасных примеров геральдической обработки. Действительно, для художественного восприятия, выраженного очень простыми средствами и в очень ограниченных условиях, работы тринадцатого, четырнадцатого и пятнадцатого веков представляют собой прекрасные образцы, которые могут быть с наибольшей пользой изучены дизайнерами всех мастей. Книгу мистера Крини о континентальных латунях можно рекомендовать как содержащую множество очень красивых образцов его собственных работ, особенно из Бельгии. Два примера приведены в главе VIII.



EX BELLO PAX (из "Эмблем" Альчиати, 1522 г.)

Но любовь к символам и эмблемам не угасла вместе с энергией геральдического дизайна. Действительно, определенный импульс ей придало изобретение книгопечатания, которое, направив ее в другое русло, казалось, вдохнуло в нее новую жизнь в связи с литературой. Шестнадцатый век был примечателен своей любовью к аллегориям и эмблемам, которая, без сомнения, была стимулирована открытием хранилищ классических знаний в эпоху Возрождения, а также общим оживлением и активностью мысли переходного времени, когда новые и старые идеи находились в конфликте или в процессе слияния. Жизнь была полна разнообразия, контрастов, надежды, страха, борьбы, любви, искусства, романтики и поэзии, обучения и зачатков научных открытий. Из смешения таких элементов, соединенных с пережитками средневековой *наивности* и причудливости, возникла книга-эмблема, которая предлагала компактные иллюстрированные эпиграммы с помощью гравюры на дереве и печатного станка, соответствующие каждому этапу человеческой жизни, мысли и превратностям судьбы.

"Танец смерти" Гольбейна на самом деле был книгой эмблем, и эта тема была излюбленной немецкими дизайнерами шестнадцатого века. В этих книгах вновь появились очень древние идеи, почерпнутые учеными из самых разных источников, начиная с древних египтян.

Постоянно появляются такие рисунки, как пеликан, кормящий своих детенышей собственной грудью, и аист, несущий своего родителя на спине; а также пчелы, строящие свой улей в шлеме, с девизом *Ex bello pax*, который напоминает загадку Самсона о нежности и силе.



ФОРТУНА (из "Эмблем" Альчиати, 1522 г.)

Излюбленным является также изображение краба с бабочкой между клешнями и девиз *Festina lente* — спеши медленно. Финикс также заимствован из древнего Египта, но в настоящее время обычно ассоциируется со страхованием жизни. Часто появляется Фортуна, с парусом корабля, стоящего на земном шаре, а иногда и с колесом, плывущим по бурному морю, чтобы выразить ее непостоянство и неуверенность. Судьба честолюбия в басне о Фаэтоне, падающем с колесницы Аполлона; змея в траве — *Latet anguis in herba*; напрасный труд, человек, наливающий воду в сито, сито, которое держит Любовь с завязанными глазами, также фигурирует; осел, нагруженный лакомствами и обильной пищей, но наклоняющийся, чтобы съесть чертополох на обочине, предстает символом Алчности. Использовались басни Эзопа и классическая мифология, фактически все это было уловом в моральную сеть дизайнера эмблем, и увеличение числа таких коллекций в печатных книгах свидетельствует о нравоучительной, философствующей тенденции того времени и любви к персонификации и изображению идей.



ЧЕСТОЛЮБИЕ (из "Эмблем" Альчиати, 1522 г.)



АЛЧНОСТЬ (из "Эмблем" Альciati, 1522 г.)

Сложные рисунки, такие как рисунок Ромейна де Хоога (1670), следующий за таблицей Себеса, 390 г. до н.э. до н.э., или латинская версия 1507 г., аллегоризирующие человеческую жизнь в целом, от рождения до смерти, в виде лабиринта или извилин, с фигурами, блуждающими по его дорожкам, под различными влияниями, вплоть до простых устройств, таких как мотылек и свеча, описаны в этих книгах по эмблемам; но это всего лишь сведение к маленькому компасу и компактной, портативной и популярной форме того же духа причудливого изобретательства, который был создан в XVI веке. покрыл стены и потолки больших домов, общественные залы и гобелены олицетворениями, такими как великолепная серия "Триумфов" Петрарки, Любви, Времени, Смерти и Целомудрия в нашем Национальном музее в Южном Кенсингтоне, а также бесконечными воплощениями времен года, чувств, добродетелей и пороков. Однако эмблематическое искусство, как и геральдика, стало покрываться педантизмом, и художественный интерес к нему угас, когда его форма стала предписанной, а прецедент и правило заняли место оригинального изобретения.

Основная сфера применения символов и эмблем в наше время лежит в области декоративного дизайна, который в своих высших формах можно рассматривать как метр или поэзию искусства. Дизайнер, как и поэт, радуется определенным ограничениям, которые, хотя и фиксируют и контролируют его форму и трактовку, оставляют ему необычайную свободу в обращении с темами, к которым трудно или невозможно подойти в чисто натуралистической форме.

Это правда, что мы находим символическое искусство в очень жестких и деградированных формах, применяемое для довольно обыденных целей. Например, он широко используется в торговле, и можно обнаружить, что классическая басня и символика сведены к торговой марке или плакату. В конце концов, в нашей современной коммерческой войне торговые марки заменяют старую рыцарскую геральдику — разумеется, лишенную ее великолепия и романтики, — и с учетом торговых марок и плакатов они могли бы с таким же успехом быть разработаны и служили бы своей цели более эффективно, если бы к ним относились в большей степени в соответствии с принципами средневековой геральдики, поскольку они сразу приобрели бы характер, отчетливость и декоративный эффект.

Аллегорическое искусство также является современной популярной формой в области политической сатиры и карикатуры, часто способной возбудить или сконцентрировать политические чувства. Это почти отдельная область, которой многие способные и энергичные художники посвящают свою жизнь и демонстрируют свое изобретение эффективным способом, с помощью которого политическая ситуация воплощается в какой-то знакомой символике, которую все могут узнать и запомнить.

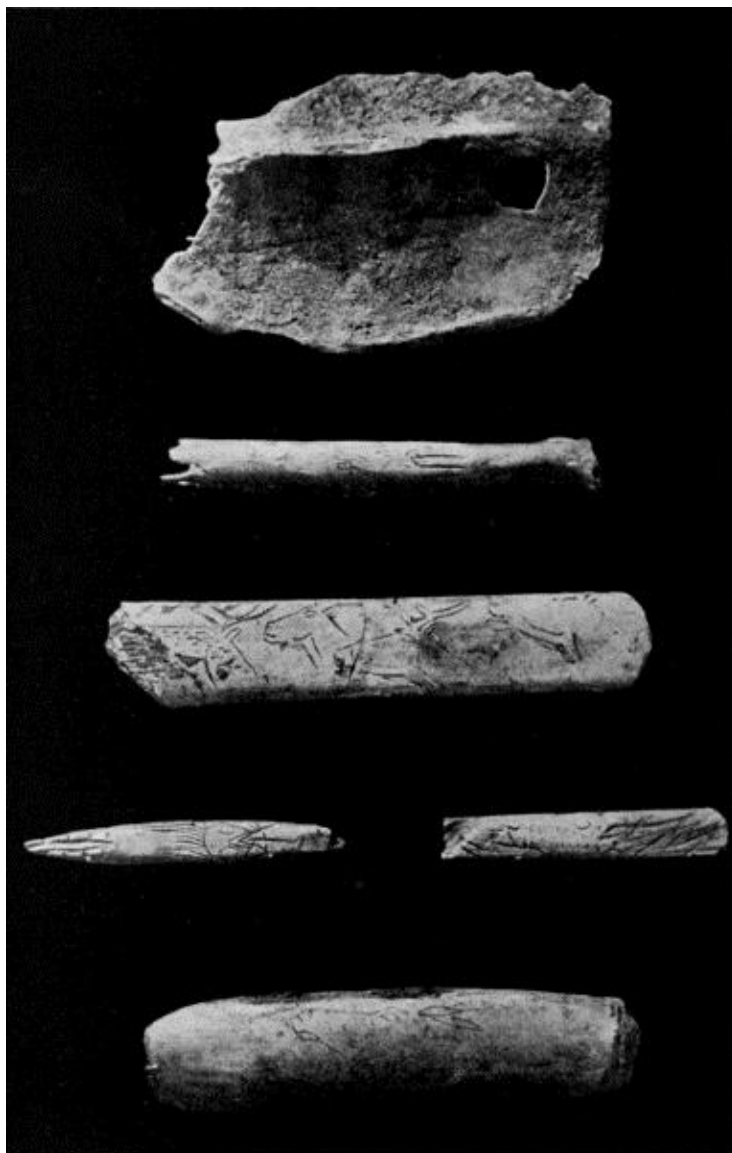
В области поэтического замысла символизм всегда должен занимать свое место. Когда художник желает немного воспарить над проходящим моментом, чтобы представить прошлое, заглянуть в будущее; когда он смотрит на человеческую жизнь как на законченное целое, а на жизнь расы - как на неразрывную цепь; когда он хочет иметь дело с мыслями о происхождении и судьбе человека, о силах и страстях, которые им управляют, о любви, надежде и страхе, о тайне жизни и природы, драме времен года, он должен использовать образный язык и искать красивые и постоянные образы символического замысла.

ГЛАВА VIII. О ГРАФИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ, ИЛИ НАТУРАЛИЗМЕ В ДИЗАЙНЕ

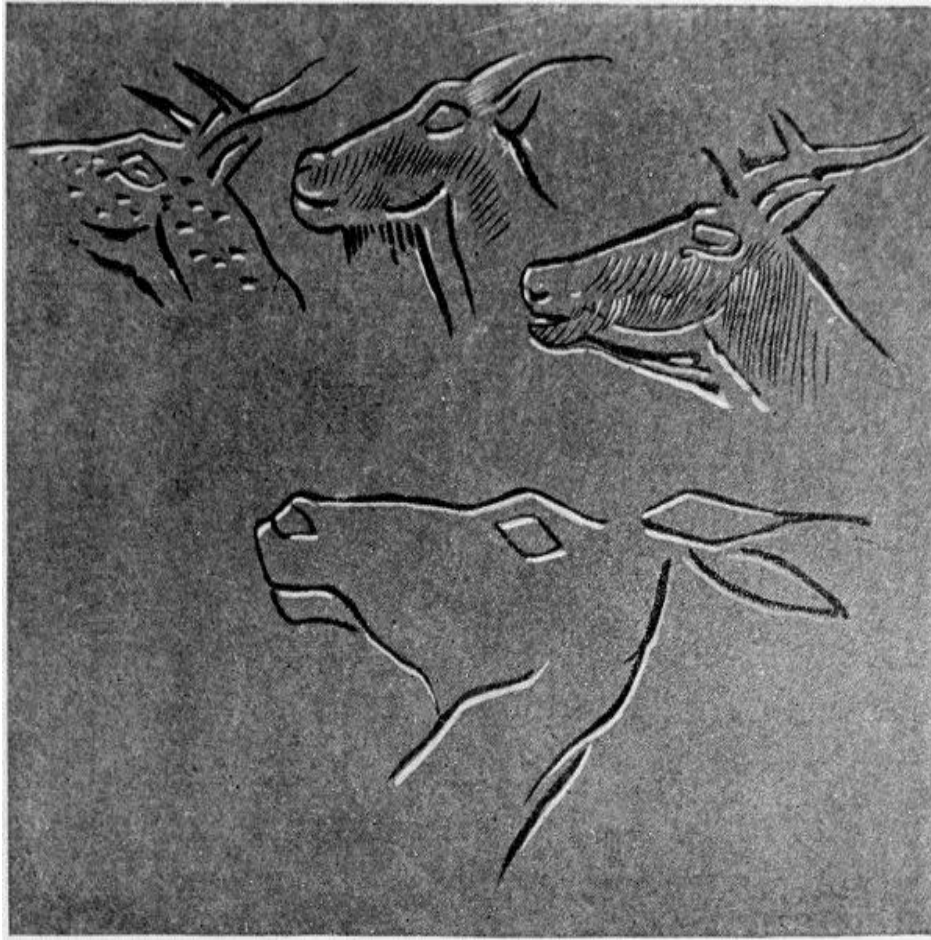
“Графическое влияние!” - могут воскликнуть мои читатели. “Какое существование имеет дизайн, кроме этого, поскольку изобразительная сила любого карандаша, кисти, инструмента для моделирования, стамески, пера по самой своей природе связана с ним?”

Это совершенно верно, но, несмотря на все это, в искусстве прослеживается очень четкая линия раскола, различие духа и цели, которое, по-видимому, разделяло или характеризовало художников и эпохи с самых ранних времен.

Я часто ссылался на рисунки доисторических пещерных людей. Эти графические очертания животных, хотя обычно они вырезаны на рукоятках оружия, всегда кажутся мне указывающими на чисто натуралистическую цель, отличную от орнаментального смысла, как если бы первой целью первобытного художника было получить как можно более точный профиль знакомых ему животных; точно так же современный художник, превосходно владеющий карандашом и бумагой, мог бы делать наброски в Зоологическом саду без какой-либо мысли о том, чтобы сделать их частью декоративного рисунка. Основное различие, по-видимому, заключается в том, что в чисто графическом или натуралистическом рисунке ищутся индивидуальные характеристики или *различия*, в то время как в орнаментальном или декоративном рисунке ищутся типичные формы или *соответствия*.



ДОИСТОРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА ПЕЩЕРНЫХ ЛЮДЕЙ.



ДОИСТОРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА ПЕЩЕРНЫХ ЛЮДЕЙ.

В ходе исторического развития искусства в разных странах и у разных народов, при разных социальных и политических системах мы все же можем различить своего рода борьбу за господство между этими двумя принципами, которые все еще разделяют мир искусства; и хотя в самом совершенном искусстве они примиряются и гармонизируются, как на самом деле две стороны одного и того же вопроса, общее чувство к искусству, кажется, колеблется от одной стороны к другой, подобно приливам и отливам. Когда-то человеческое чувство в искусстве стремилось увековечить типы, символы и эмблемы чуда жизни и тайн вселенной, как в искусстве Древнего Египта. С другой стороны, его интерес поглощен представлением индивидуальных характеристик и разновидностей, стремлением следовать природе через ее бесконечные тонкости и трансформации, как в наши дни; когда различные цели, вдохновляющие наших художников, можно было бы обозначить как...

(1) Желание осознать или представить вещи такими, какие они *есть*.

(2) Желание осознать или представить вещи такими, какими они *кажутся*.

Я полагаю, что при любых различиях в методе или материале будет обнаружено, что эта реальная разница в ментальном отношении, стоящая за ними, объясняет разнообразие, которое мы видим, то есть в любой подлинной и вдумчивой работе.

Каждый искренний художник, естественно, желает *реализовать* свою концепцию в меру своих возможностей, наиболее гармоничным и убедительным способом; но в процессе создания произведения искусства любого рода на каждом шагу возникают проблемы, требующие решения.

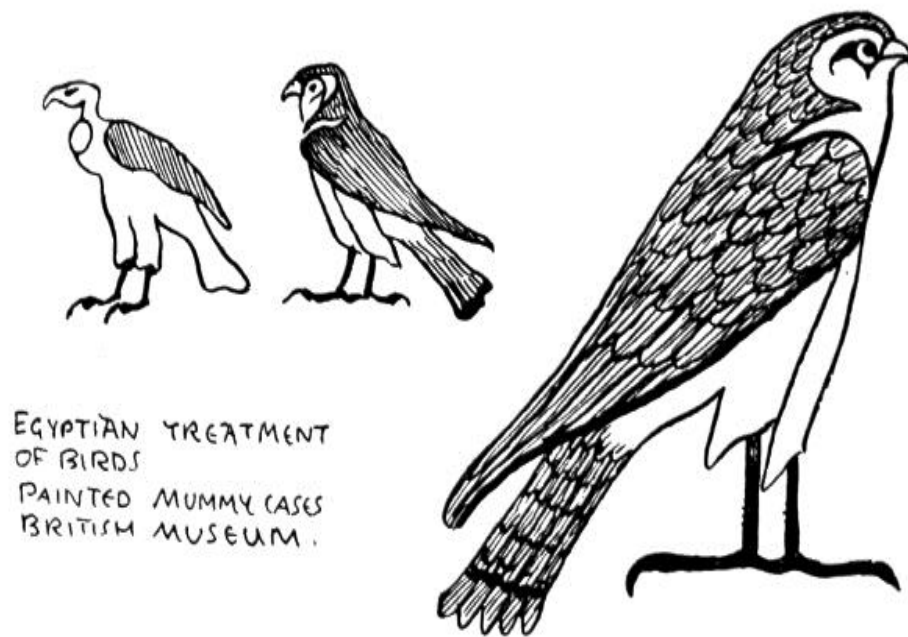
Это повторяющийся поверхностный орнамент, который мы разрабатываем? Мы чувствуем, что должны подчинять части целому, мы должны видеть, что наши ведущие структурные линии гармоничны, мы не можем подчеркивать незначительные детали без учета общего эффекта. Мы можем обнаружить, что дизайн требует упрощения, и нам придется вычеркнуть даже какой-то элемент красоты. Такие жертвы часто необходимы. Наша любовь к натурализму может побудить нас проработать наши детали, наши листья и цветы, соперничать с естественным внешним видом при полном освещении и рельефности, пока мы не обнаружим, что теряем покой и ощущение спокойных плоскостей, необходимых для работы с узорами, и выходим за пределы возможностей нашего материала, так что мы можем осознать, что даже мастерство и графическая мощь могут быть нехудожественными, если их неправильно применить или растратить впустую в неподходящих местах.

Это пейзаж, который мы хотим переписать или выразить на бумаге или холсте? Солнце и тень мелькают по нему, каждое мгновение превращая темное в светлое, а светлое в темное, так что общий акцент и выражение сцены постоянно меняются, подобно выражению человеческого лица, когда мы наблюдаем за ней. Что мы выберем? Что кажется наиболее выразительным, самым красивым? Опять же, должны ли мы довольствоваться общим поверхностным впечатлением, оставляя детали расплывчатыми? Должны ли мы стремиться к правдивости тона или к правде местного колорита? Остановимся ли мы на линиях композиции? Уделим ли мы все наше внимание правильному расположению плоскостей или в первую очередь будем полагаться на светотень и тонкую проработку деталей?

Все эти различные проблемы относятся к графическому изображению природы, к графическим методам рисования и дизайна, и работы разных художников обычно отличаются тем, как они, по—видимому, чувствуют - особым аспектом или правдой, на которых они в основном останавливаются в своих работах.

Даже самый абстрактный символический или орнаментальный рисунок в чистом контуре должен обладать некоторым графическим качеством, хотя и намеренно ограниченным выражением нескольких фактов.

Метод, с помощью которого древнеегипетский художник или иероглифический резчик вырезал грифа или ястреба, полагаясь либо исключительно на достоверность массы или силуэта, либо на очертания и выразительную маркировку массы оперения или характерных характеристик, таких как когти и клюв, хотя и был чрезвычайно абстрактным, был полон естественной истины и фактов, насколько это возможно, и не оставлял сомнений относительно изображенных птиц.



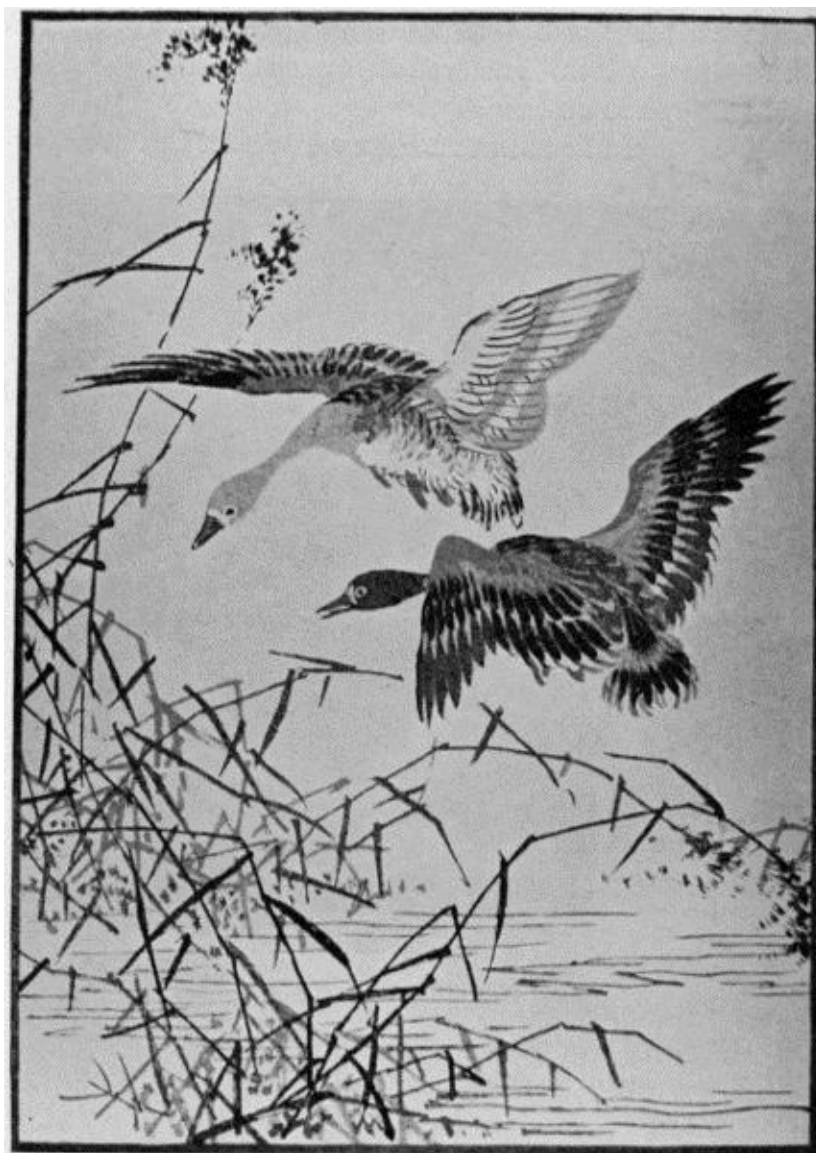
Египетское обращение с птицами (из расписных ящиков с мумиями, Британский музей)

Нечто похожего качества можно найти в японских рисунках птиц, но с меньшей строгостью и монументальностью. Графическое или натуралистическое чувство наиболее сильно, и подробно рассматриваются отдельные эпизоды. На современных европейских естественно-исторических рисунках птиц и животных мы часто теряем это смелое графическое ощущение характера в общем аспекте, в то время как мелкие поверхностные детали оперения и текстуры тщательно проработаны. Часто в них меньше жизни, хотя на самом деле больше сходства. Общая тенденция в развитии народного искусства, по-видимому, заключалась в переходе от формального, монументального и символического типа изображения и дизайна в строгом соответствии с архитектурной структурой и декором к более свободному натурализму, индивидуальной портретной живописи и более свободному графическому стилю.

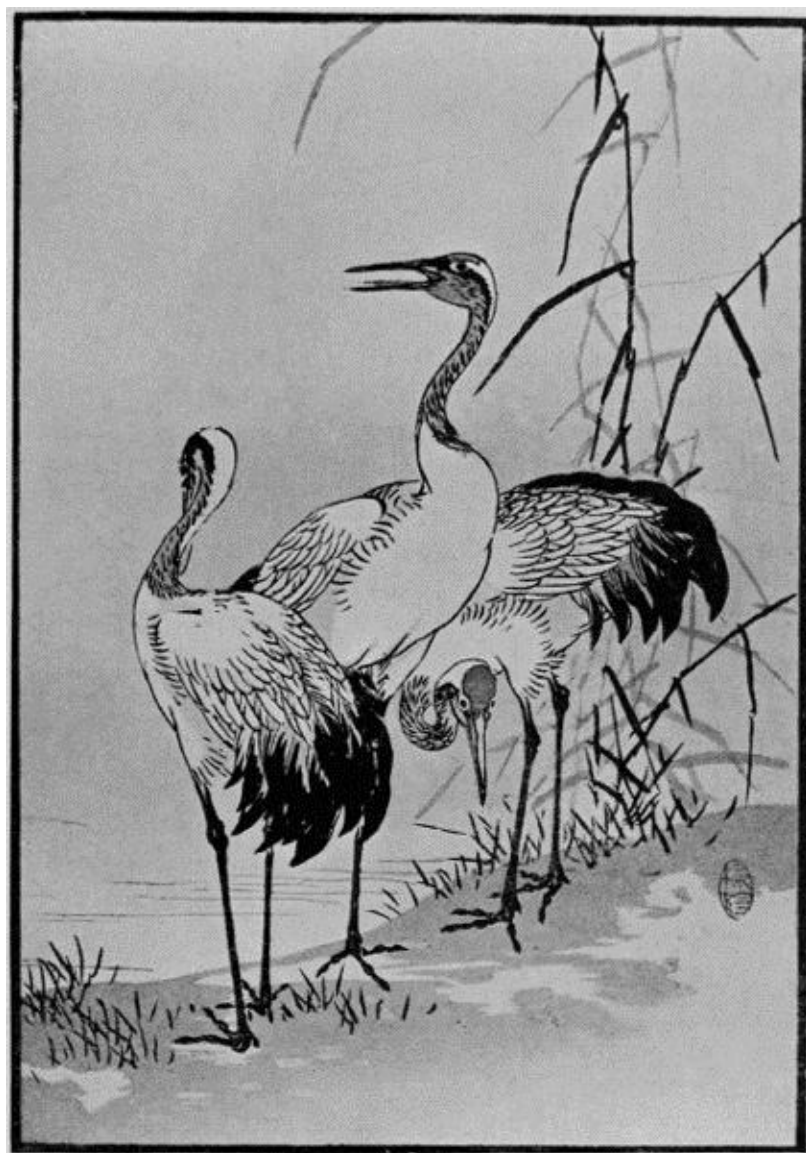


ПТИЦЕЛОВ. НАСТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ. ДЕВЯТНАДЦАТАЯ ДИНАСТИЯ (БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ).

Мы можем проследить эту тенденцию даже в строго монументальном и стереотипном искусстве древнего Египта, которое, в частности, в портретной скульптуре даже древней империи отличается необычайным реализмом; и в настенных росписях более позднего периода Фиванской империи (например, в гробнице Бени Хасана), которые демонстрируют значительную свободу и жизненность.



ЯПОНСКАЯ ГРАФИКА. Из "СТА ПТИЦ БАРИ".



ЯПОНСКАЯ ГРАФИКА. Из "СТА ПТИЦ БАРИ".

Наиболее заметным примером реализма является знаменитый "Писец" в Лувре, раскрашенная статуэтка, предположительно относящаяся к пятой или шестой династии, обладающая необычайной живучестью. Глаза состоят из радужной оболочки из горного хрусталя, венчающей металлический зрачок, и оправлены в глазное яблоко из непрозрачного белого кварца.

Греческая скульптура, опять же, демонстрирует постепенное развитие от архаического периода, в котором она напоминает раннее азиатское искусство, до утонченности, свободы и красоты дизайна фидианского периода, когда баланс между натуралистическим чувством и монументальностью казался совершенным. Позже, в результате стремления к более очевидному натурализму и драматическому выражению, мы получаем совершенно иное ощущение от скульптур фриза большого алтаря в Пергаме, который представляет борьбу

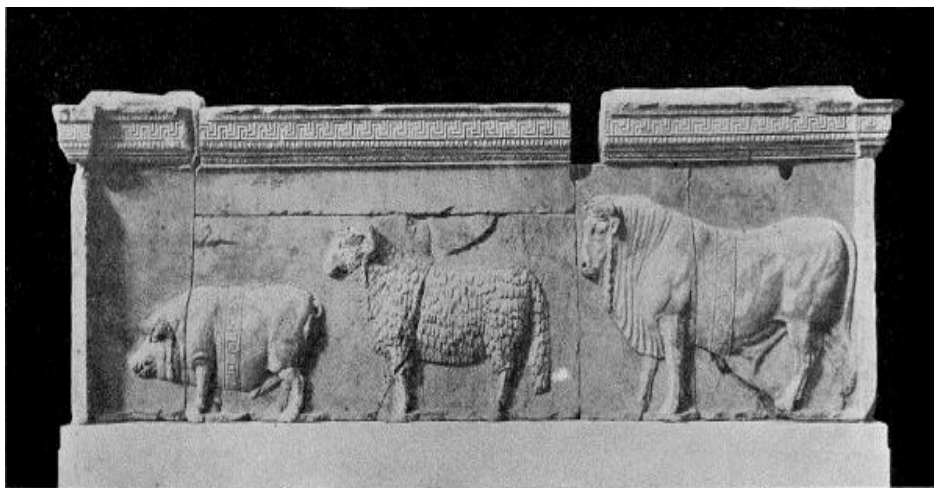
богов и титанов — потрясающий сюжет, проработанный с необычайной силой, мастерством и ученостью в альто рельефо; но, несмотря на энергию и драматическое движение, после изящества и умиротворяющей красоты скульптур Парфенона, мы чувствуем, что эти качества были приобретены значительной ценой и потерями; но это интересно, поскольку отражает более реалистичную и драматическую сторону скульптуры. Греческое искусство.ц



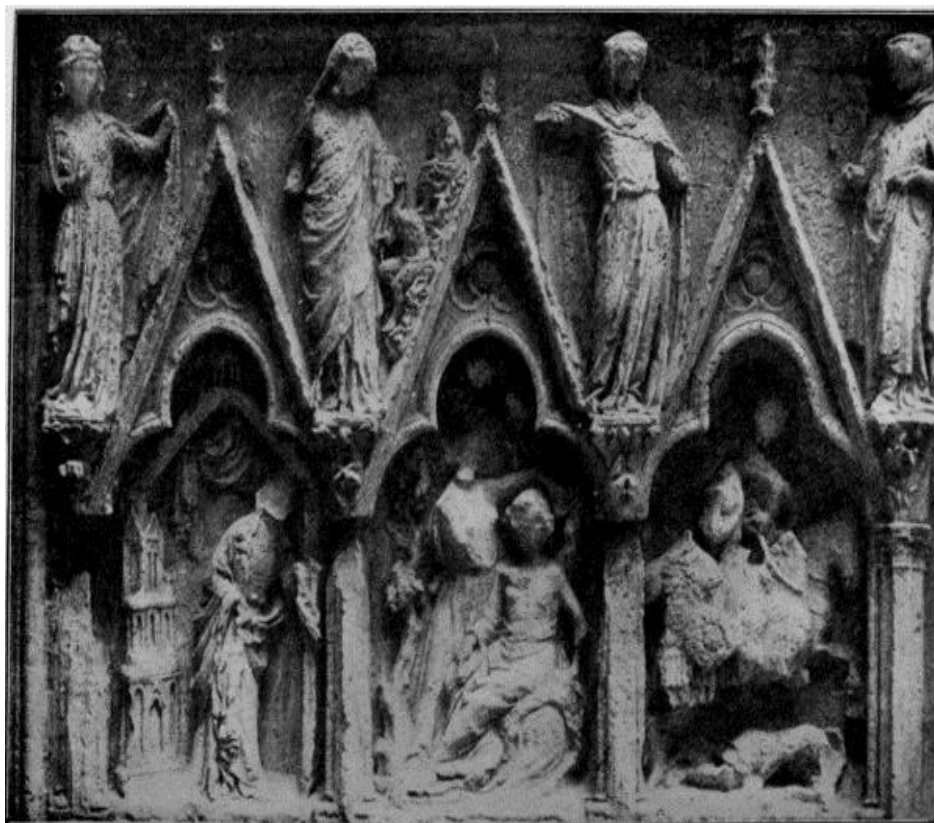
ЕГИПЕТСКИЙ ПИСЕЦ. ПОРТРЕТНАЯ СТАТУЭТКА. ПЯТАЯ ИЗ ШЕСТОЙ ДИНАСТИИ (ЛУВР).

Но грация и очарование греческого искусства, казалось, никогда по-настоящему не угасали. Все лучшее римское искусство было вдохновлено им, если не создано греческими художниками на самом деле; и благодаря греческим колониям греческие традиции долгое время натурализовались в Италии, где они нашли благоприятную почву. Прекрасная портретная скульптура была создана в имперский период — о чем свидетельствуют статуя Августа, голова Юлия Цезаря и многие другие известные бюсты. Также истинность и красоту некоторых их скульптур животных мы можем увидеть в изящном стиле фриза с изображением жертвенных животных, обнаруженного в 1872 году на Форуме. Кажется, мы

видим греческий дух в декоративном великолепии византийского периода и, опять же, в итальянской одежде, вдохновлявшей художников и скульпторов раннего Возрождения, например, в работах Джотто, Гиберти и Донателло. С развитием готической архитектуры в XIII веке возникло новое и отчетливое чувство натурализма, которое через архитектуру повлияло на все искусства дизайна. Фактически, на протяжении всего готического периода дизайн, по-видимому, носил скорее характер жизненно важного органического роста, контролируемого определенной традицией и влиянием архитектурного стиля, но в этих пределах и в пределах материала его выражения развивалась необычайная свобода как изобретения, так и графической мощи, которая достигла кульминации в конце пятнадцатого века или, возможно, была поглощена классицизмом эпохи Возрождения. Готическая скульптура XIII века в лучшем виде, какой мы находим ее во Франции, обладает почти такой же простотой, изяществом и естественностью, как греческая работа. Это можно увидеть на фигурах с западного фасада Осерского собора, а также на паперти Амьена; и в портретных изображениях этого периода и последующих трех столетий в наших собственных соборах и церквях мы находим множество свидетельств графической мощи в тщательной и характерной портретной живописи, объединенной с красотой дизайна в деталях и декоративным эффектом.



СКУЛЬПТУРНЫЙ ФРИЗ, ОБНАРУЖЕННЫЙ НА ФОРУМЕ, 1872 ГОД.



СКУЛЬПТУРА ИЗ СОБОРА Осера. ТРИНАДЦАТЫЙ ВЕК.



СКУЛЬПТУРА ИЗ АМЬЕНСКОГО собора. ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ВЕК.

То, что мы должны были бы назвать реализмом, чудесным образом проявляется в обращении со статуей Святой Марфы в Сен-Урбене, Труа, работой пятнадцатого века.

Готическое искусство тоже было знакомым искусством, близким и сочувствующим человеческой жизни во всех ее проявлениях.

В прекрасно иллюстрированных Псалтирях, Молитвенниках, Часословах и хрониках средневековья жизнь тех дней представлена в ярких красках. Мы видим рабочих за работой в полях: они пахут, сеют, жнут, молотят, топчутся у винного пресса. Мы видим охотника, рыбака и пастуха; писца за его работой, святого за его молитвами, рыцаря при оружии. Великолепие и помпезность рыцарских поединков и турниров, со всеми их яркими красками и причудливой геральдикой; мы видим короля в горностаевой шубе, нищего в лохмотьях, монаха в его келье, кавалера с его лютней — изящные миниатюры, часто оправленные в полированное золото и украшенные открытой резьбой или каймой из цветов и листьев.

Эти бордюры со временем из чисто причудливого орнамента превращаются в настоящие листья, цветы или фрукты, как в Требнике Гримани, приписываемом известному фламандскому художнику Мемлингу, где бордюры на некоторых страницах представляют собой натуралистические изображения листьев и ягод, птиц и бабочек на золотом фоне с отбрасываемыми тенями. Здесь мы снова ощущаем доминирование натуралистического чувства и торжество живописного мастерства миниатюриста, но эффект по-прежнему остается богатым и декоративным.

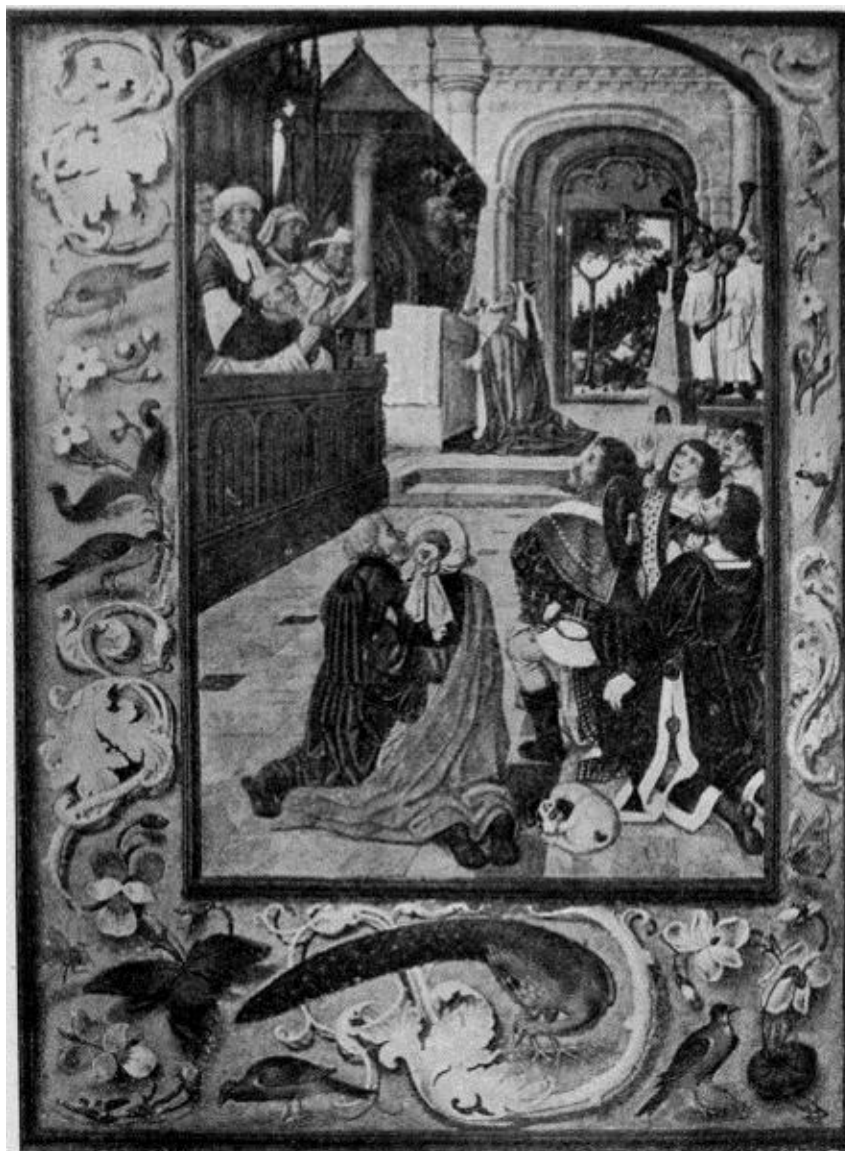
Когда печатный станок в середине пятнадцатого века начал соперничать с писцом в его рукописи, он предложил художнику в гравюре на дереве новый метод, который привел к новому развитию графической мощи и дизайна с помощью линий и черно-белого, хотя изначально задумывался просто как метод предоставления иллюстратору очерченных рисунков в виде книжных иллюстраций и орнаментов, которые нужно заполнить цветом и золотом.



СВ. МАРТА (ST. URBAIN, TROYES).



МЕМЛИНГ. "ОСВОБОЖДЕНИЕ СВЯТОГО. ПЕТР" (ТРЕБНИК ГРИМАНИ).



МЕМЛИНГ. "ДАВИД, СТАВЯЩИЙ КОВЧЕГ В СКИНИЮ"

(ТРЕБНИК ГРИМАНИ).

Однако черно-белый эффект стал нравиться сам по себе: было обнаружено, что он не только обеспечивает значительный декоративный эффект за счет различной обработки линий и сплошного черного цвета, но и графический дизайнер нашел в богатой энергичной линии гравюры на дереве наводящее на размышления и выразительное средство выражения. Лучшие художники того времени отдавали себя этой работе, особенно в Германии, на родине изобретения книгопечатания. Кельн, Майнц, Аугсбург, Ульм, Нюрнберг были известными центрами печатного искусства, а также Венецией и Флоренцией, Базелем и Парижем.

Вплоть до конца XV века готика и орнаментальность по-прежнему доминируют в оформлении гравюр на дереве в книгах, и наиболее поучительными и наводящими на размышления являются простота метода, линии и прямота выражения.

Характерная немецкая работа с готическим чувством и значительной графической силой прослеживается в гравюрах на дереве "Нюрнбергской хроники" (1493), выполненных Михаэлем Вольгемутом, мастером Альберта Дюрера. В этих энергичных вырезах мы можем ясно увидеть традицию готического стиля графического дизайна, впоследствии получившую развитие в творчестве великого немецкого дизайнера.

Великолепные гравюры на дереве "Апокалипсиса" Дюрера, "Маленькой страсти" и рисунка под названием "Пушка" (1518) дают нам дальнейшее представление о его методе рисования и его графической силе; и вряд ли можно найти более сильные или лучшие примеры для изучения выразительности с помощью работы со смелыми линиями, владение которыми наиболее ценно для дизайнеров любых материалов, хотя, конечно, особенно для тех, кто хочет сделать черно-белый рисунок своим основным занятием. Для более тонкой обработки линий Дюрера на меди нет лучшего примера, чем портрет Эразма.



ALBERT DÜRER. "АПОКАЛИПСИС".



ALBERT DÜRER. ПОРТРЕТ ЭРАЗМА, 1526 год.



ALBERT DÜRER. "ПУШКА", 1513 год.

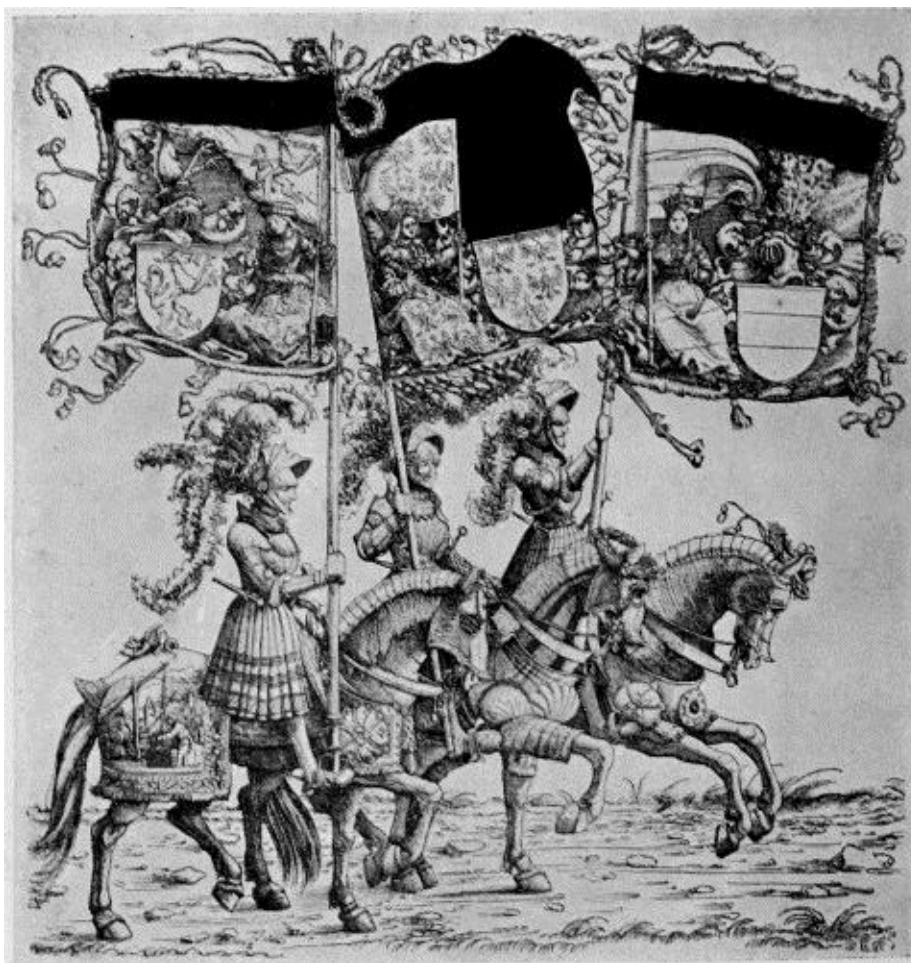
Стиль рисунка, показанный на этих гравюрах на дереве, без сомнения, в значительной степени определялся характером метода вырезания блока. Рисунок на гладкой доске — не на поперечном сечении дерева, как в современной гравюре по дереву, — на самом деле был вырезан ножом, а не гравером. Каждая линия должна была быть как бы извлечена с поверхности, грунтованная или белая часть утоплена с каждой стороны, чтобы заставить ее взять чернила и четко отпечатать оттиск своей поверхности на бумаге в прессе. Эти условия неизбежно привели бы к определенной экономии линий как в отношении количества, так и направления, и способствовали бы использованию смелых очертаний и линий, выражающих рельефные поверхности или тени, расположенные сравнительно простым способом и часто переходящие в сплошной черный цвет, например, в небольших складках драпировки и деталях. Рисунок, вероятно, был сделан тростниковым или гусиным пером, которое до сих пор остается, пожалуй, лучшим инструментом для выразительного графического рисования в масштабе книжного дизайна, поскольку обеспечивает максимальную возможность достижения эффекта при минимальной простоте и экономии средств. Его единственным соперником (хотя его также можно рассматривать как полезное вспомогательное средство для пера) является узкое гибкое острие кисти, и оно имеет то преимущество, что легче наносится на сплошные черные тона, хотя с большей вероятностью приведет к ослаблению стиля из-за самой его легкости.

Тонкую и четкую графическую проработку и богатый дизайн, с тонким пониманием декоративной ценности гербов и группировок процессий, можно увидеть в знаменитой серии гравюр на дереве под названием "Триумфы Максимилиана", над которой сотрудничали Альберт Дюрер и Ханс Бургмайр. То есть каждый выполнил большую часть рисунков. Это была очень обширная работа по гравировке на дереве. Схема состояла из двух

частей, одна из которых состояла из дизайна триумфальной арки, в общих чертах имитирующей старые римские императорские триумфальные арки. Эта часть работы состояла из девяноста двух блоков, которые, будучи сложены вместе, образуют одну гравюру на дереве высотой 10½ футов и шириной 9 футов. Вся эта деталь была спроектирована и нанесена на блоки Альбертом Дюрером и выгравирована Иеронимусом Андреэ.



ALBERT DÜRER. "МАЛЕНЬКАЯ СТРАСТЬ". СНЯТИЕ С КРЕСТА.



ГАНС БУРГМАЙР. ГРУППА РЫЦАРЕЙ ИЗ "ТРИУМФОВ МАКСИМИЛИАНА".

Вторая часть состояла из триумфального шествия и триумфальной колесницы Максимилиана и его королей, спроектированных Дюрером, а также других аллегорических и геральдических автомобилей и воинственных машин, а также автомобилей с придворными, группами рыцарей в доспехах, всадниками всех мастей, крестьянами и даже группами африканских дикарей. Шестьдесят шесть рисунков процессии принадлежат Хансу Бургмайру.

Примечательно, что общая схема этого триумфа была впервые нарисована на больших листах пергамента, которые до сих пор хранятся в Императорской библиотеке в Вене; и гравюры на дереве более или менее соответствовали ей по дизайну, рисунки Дюрера представляют собой более свободную передачу, в то время как рисунки Бургмайра, как предполагается, более точно соответствуют схеме миниатюристов, хотя вполне возможно, что они оба также предоставили эскизы для версии миниатюристов. Это великое начинание, однако, так и не было завершено, и его прогресс подошел к концу со смертью императора в январе 1519 года. Предполагалось, что работы были начаты в 1512 году.

Для получения более чисто декоративного эффекта в черно-белом исполнении следует изучить богатые, смелые, но в то же время чувствительные очертания венецианской и флорентийской ксилографии и использование в них сплошного черного цвета.

Количество графических выражений и даже констатации естественных фактов, которые могут быть облечены только в чистые очертания, конечно, огромно.

Ценность графической иллюстративности гравюры на дереве вскоре была обнаружена и использована авторами естественной истории и составителями Травяных сборов на заре книгопечатания.

Есть прекрасный Травяной сбор, написанный доктором Фушиусом (чье имя мы, кажется, увековечили в "Фуксии"). Она была напечатана в Базеле в 1542 году, и рисунки являются прекрасными примерами того, что может сделать outline, и замечательны сочетанием красивого стиля в сочетании с естественной правдивостью и декоративным чувством. Здесь приведен один из видов рогатого мака. Книга также интересна портретами рисовальщиков и резчика по дереву, или *формшнейдера*, приведенными в конце.

Гравюры на дереве с изображением растений, приведенные в "Травнике Маттиолуса", где представлено больше линий поверхности и тени, энергичны и хороши, полны стиля и характера и выражают характерные факты произрастания. То же самое можно сказать и о тех, что есть в нашем собственном "Травнике Джерарда", хотя оттиски обычно не такие яркие или хорошие; но ведь он был создан во время упадка печатного искусства, в последние годы шестнадцатого века.

Хотя эти гравюры на дереве используются исключительно в иллюстративных целях, подобно сокращениям, используемым в современных словарях для прояснения определенных фактов, в них всегда, помимо верности основным фактам роста и характера, присутствует чувство дизайна. Это не просто рисунки растений, они хорошо сочетаются в виде панелей или дизайнерских пространств и эффектно, хотя и ненавязчиво, украшают страницу.

Японские художники замечательны выразительными и чувствительными линиями и штрихами в изображении цветов, а их книги, напечатанные из деревянных брусков, вырезанных на доске старым европейским способом, полны духа и наводящих на размышления. Нарисованные на дереве с помощью тонкой кисти, которую изредка выкладывают приносить сплошной черный, или повернулся боком, или таскали, регулировать качество строчки, они показывают, что крайняя простота и легкость в выражении формы с помощью простых средств, которые только длительная практика, непосредственная работа, и знания и внимательное наблюдение природы. Добавленные ровные и нежные оттенки цвета усиливают эффект и придают им совершенно особую декоративную красоту, хотя пространство, которое они занимают, спланировано в совершенно ином духе, чем старинные гравюры на дереве с травами, которые мы рассматривали. В основном они принадлежат скорее ко второй точке зрения или художественному импульсу в искусстве, который я вначале охарактеризовал как желание без предубеждения изобразить внешний вид вещей; который, как мне кажется, наслаждается случайностями, неожиданностью, а иногда, надо признаться, откровенным уродством и неуклюжестью — тем, что вкратце иногда называют "импрессионизмом", на который в значительной степени повлияло японское искусство.



РОГАТЫЙ МАК. ИЗ "DE HISTORIA STIRPIUM" ФУКСИЯ, 1542.



РИСУНОК ЯПОНСКИХ РАСТЕНИЙ. ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ.

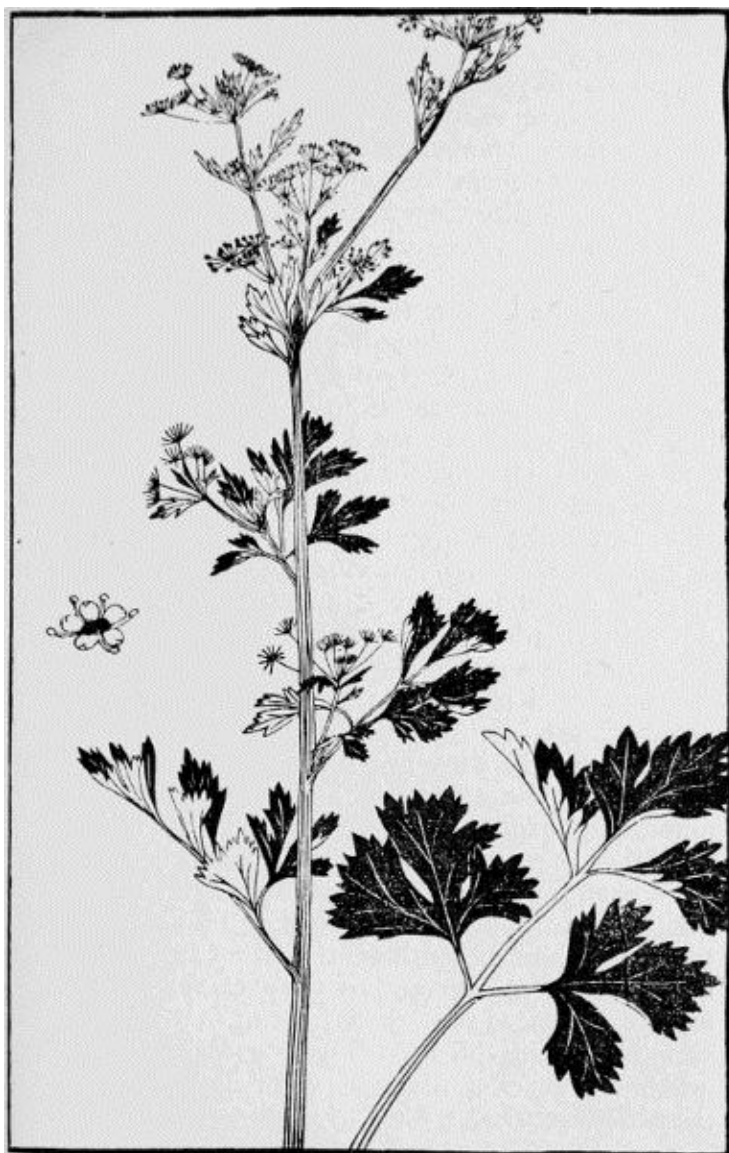


РИСУНОК ЯПОНСКИХ РАСТЕНИЙ. ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ С БОТАНИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Средневековая латунь часто очень хороша по качеству и использованию контуров и демонстрирует замечательное количество точных характеристик в портретной живописи, а также красоту орнаментального эффекта при использовании гладких поверхностей, подчеркнутых богатым рисунком, и удачное расположение драпировок. Образцы четырнадцатого и пятнадцатого веков, особенно бельгийские, очень полезны для изучения из-за этих вещей, а также из-за тонкого вкуса, простоты и широкого художественного чувства, проявляющихся при строгом ограничении материала, в то время как они примечательны необычайным изображением характера очень простыми средствами — линии и углубления вырезаны на гладкой латунной пластине и заполнены черной энкаустикой, в то время как цвета геральдики часто покрываются эмалью. Обратите внимание на красивые линии драпировки в примере, приведенном в Брюгге, и тонкий рельеф фигур на роскошном покрытом пеленой полу. В Англии фигуры и бордюры были вырезаны из меди и вставлены в каменную плиту, которая служила фоном; но фламандская латунь отличается обработкой: фигуры нанесены рельефно на богатую пеленальную

поверхность, также вырезаны на латуни, которая имеет форму цельной панели или пластины, покрывающей каменную плиту.



СКУЛЬПТУРА ЙОРИСА ДЕ МУНТЕРА С ЖЕНОЙ ИЗ ЛАТУНИ (БРЮГГЕ, 1439). ИЗ "МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ЛАТУНЕЙ" КРИНИ.

В более поздней латуни можно проследить усилия дизайнера добиться большей рельефности и графичности своих фигур за счет введения штриховых и поперечных линий и большей сложности в целом, а также тенденцию выходить за пределы панели, несомненно, под влиянием растущей мощи изобразительного искусства, которое с момента Возрождения, кажется, доминировало своим влиянием во всех других видах искусства. Но в случае с латунью красота дизайна, очарование и простота более ранней обработки, а также богатый декоративный эффект исчезают при попытке передать сложность эффекта и качество рисунка, для которых материал и назначение были неподходящими.

Такое же изменение чувства наложило свой отпечаток на работу скульптора над надгробными памятниками и изображениями, которые в готический период вплоть до конца пятнадцатого века часто представляют собой изысканные и красивые произведения изящной портретной живописи, выполненные с особой тщательностью и проработкой, с сильным, но сдержанным пониманием декоративной ценности деталей; но которые под влиянием живописи и поиска более очевидного и поверхностного натурализма стали более или менее принудительными по эффекту и вульгаризировались как в чувствах, так и в исполнении и, наконец, потерялись в классической искусственности и театральная помпезность.



КОРОЛЬ ДАНИИ ЭРИК МЕНВЕД И КОРОЛЕВА ИНГЕБОРГ (РИНГСТЕД, 1319). ИЗ "МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЛАТУНИ" КРИНИ.

В простом рисовании и чисто графическом дизайне также заметно, что с введением медной пластины и попыткой придать книжным иллюстрациям что-то вроде изобразительной ценности и светотени, как постепенно утрачивалась энергия дизайна и чувство хорошей работы с линиями.

Возрождение ксилографии даже при Бьюике мало помогло линейному дизайну — его бывшему близкому спутнику. Бьюик и его школа разработали гравюру на дереве с живописной точки зрения и с целью продемонстрировать способность дерева передавать определенные тонкие текстуры и тона по сравнению со сталью и медью. Их великим принципом было использование белой линии, что не было чем-то неслыханным даже в первые дни книгопечатания, о чем свидетельствует фронтиспис к немецкой книге ("Временная померания", Аугсбург, 1502) начала шестнадцатого века.

Птицы Бьюика, замечательные изяществом и правдивостью изображения оперения, в такой же степени являются работой натуралиста, как и художника, и в них почти нет рисунка или чувства, кроме этого.

Хотя Уильям Блейк и Эдвард Калверт широко использовали гравюру на дереве, на самом деле только примерно в середине века была предпринята какая-либо серьезная попытка возродить линейный рисунок пером ради его выразительной силы, декоративных возможностей и автографической ценности. Вероятно, все действительно началось с таких немецких художников, как Шнорр (который создал серию библейских рисунков более или менее в манере Гольбейна), Альфред Ретель и Мориц Швинд. Две большие гравюры Ретеля на дереве, "Смерть друга" и "Смерть врага", довольно хорошо известны и демонстрируют сильное рисование и трагическую силу, напоминая по своей интенсивности работы Дюрера и старых немецких мастеров.



ЧАРЛЬЗ КИН. СОКРАЩЕНО ПО СРАВНЕНИЮ С ОФОРМЛЕНИЕМ НА ПОЛСТРАНИЦЫ В "ПАНЧЕ".

В Англии возрождение линейного дизайна возникло благодаря движению прерафаэлитов (движение, безусловно, находившееся под влиянием изучения раннего итальянского, а

также немецкого и фламандского искусства) и было проиллюстрировано работами некоторых лидеров этого движения.

Рисунки (выгравированные на дереве братьями Далзил) Д. Г. Россетти, Холмана Ханта и Милле, иллюстрирующие издание стихотворений Теннисона, опубликованное в 1857 году, демонстрируют, возможно, первые определенные эксперименты в этом направлении.

Страницы журнала "Раз в неделю", появившегося в 1859 году, были средством знакомства с новыми и влиятельными дизайнерами, такими как Фредерик Сэндис, Чарльз Кин, Э. Дж. Пойнтер и Фредерик Уокер.

Первые три безошибочно свидетельствовали об изучении манеры немецкой ксилографии эпохи Возрождения, но это было связано с современной мыслью и натурализмом. С более свободным графическим натурализмом другого порядка Уокер объединил определенную грацию и сентиментальность, унаследованные от классической скульптуры, странным образом смешанные с чувством домашнего уюта, присущим голландцам. В своем черно-белом рисунке он, я думаю, также в какой-то степени демонстрирует влияние фотографии, которая с тех пор оказала столь очевидное влияние на искусство и художников.



ЛИНЛИ СЭМБОРН. СОКРАЩЕНО ПО СРАВНЕНИЮ С ДИЗАЙНОМ НА ВСЮ СТРАНИЦУ В "ПАНЧЕ".

"Раз в неделю", который знакомил публику с ними и другими художниками, был основан владельцами "Панча", который долгое время поддерживал и продолжает поддерживать эффективное и законное поле для графического рисования в линиях, выполненных факсимильным деревянным блоком. Хорошо известны работы Джона Лича и Ричарда Дойла, причем первый с легким и несколько небрежным оттенком отражает моды и слабости английской жизни из недели в неделю, с необыкновенным духом, юмором и характером, часто передаваемыми очень скромными средствами.

Сэр Джон Тенниел, с его более серьезным и тяжеловесным стилем, до недавнего времени продолжал излагать свои знакомые аллегории политической ситуации; я думаю, что на этот стиль снова оказало влияние немецкое творчество.

Затем Чарльз Кин привнес своего рода импрессионистический натурализм, выраженный его собственным методом, обладающий большой свежестью и прямоотой, как четкие наброски с натуры.

Дю Морье разработал другой стиль, менее энергичный, но более изящный в рисовании, и, одно время испытывая определенную склонность к романтическому прерафаэлитизму, время от времени использовал свой карандаш для карикатур.

В мистере Линли Сэмборне мы видим дизайнера и рисовальщика значительных способностей. Линия его пера энергична, а рисунок цельный и графичный, с большим чувством стиля, но показывающий, я думаю, влияние фотографии на передачу света и тени.

В качестве реплики есть определенное родство с творчеством мистера Фила Мэя, более позднего пополнения штата, хотя его подход сильно отличается. Он действительно представляет, скорее, современное импрессионистское чувство в рисовании линий под влиянием японцев; его очертания часто необычайно графичны и передают большое количество характеров с очень небольшими вариациями и очень небольшим количеством деталей; но есть довольно заметная тенденция к неуклюжей композиции и уродливым или отталкивающим типажам.



ФИЛ МЭЙ. ИЗ "ПАНЧА".

В качестве работы, представляющей некоторые из наиболее серьезных и тщательно проработанных рисунков в линейном и черно-белом исполнении современных художников, выгравированных на дереве, можно упомянуть Библию, спроектированную братьями Далзиел, была завершена только часть которой, состоящая из серии прекрасных рисунков Холмана Ханта, Мэдокса Брауна, Э. Дж. Пойнтера, Фредерика Лейтона и других. Возможно, они больше похожи на отдельные рисунки, чем на книжные иллюстрации, но они полны хорошей и тщательной работы.

Более ранние офорты мистера Уистлера полны тонкого изображения живописных деталей старых домов на берегу реки, как в знаменитом "Уоппинге", который даже пережил перевод в виде технологического блока в "Дейли Кроникл".

Сейчас у нас есть обширная публика, очевидно заинтересованная в черно-белом графическом изображении и привыкшая к нему благодаря постоянному распространению

дешевых иллюстрированных газет, журналов и книг, а также постоянному изобретению и адаптации к прессе дешевых фотографических и автоматических средств воспроизведения, которые почти полностью вытеснили ксилографию как популярное средство интерпретации графического искусства.

В этих дешевых формах изобразительного искусства фотография продолжает набирать силу не только как средство воспроизведения, но и как замена оригинальному художественному изобретению и дизайну. В то время как в первой провинции это имеет огромную практическую ценность, во второй, я думаю, справедливо считать это чрезвычайно соблазнительным и вредным для развития здорового художественного вкуса и способностей.

Современная живопись и рисование долгое время демонстрировали влияние фотографии (к которой из-за определенных иллюзорных качеств освещения и рельефа невозможно приблизиться), и поэтому, без сомнения, сами художники подготовили почву для ее популярности и, возможно, даже узурпации господства популярного искусства.

Однако пока предпочтение отдается фотографическому эффекту, а механическому тональному блоку - рисунку пером и гравюре на дереве, это означает потерю характера, личного элемента, отличительного художественного стиля. Короче говоря, это означает замену научного изобретения и механического метода художественным воображением, наблюдательностью и разнообразием — несомненно, это был бы крайне неудачный обмен.

ГЛАВА IX. ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ ВЛИЯНИИ НА ДИЗАЙН

Мы обычно говорим о древнем *искусстве*, но о современных *художниках*. Соломинки указывают, в какую сторону дует ветер, а поверхностные привычки могут указывать на изменения в мыслях и чувствах, которые лежат гораздо глубже. Интерес теперь сосредоточился на развитии индивидуальных разновидностей, а не типичных форм, тогда как, как мы видели, именно последний характер отличал искусство древних. В великих монументальных произведениях азиатских народов древности имена отдельных художников затеряны, а в искусстве Египта, Ассирии и Персии они не имеют большого значения, поскольку были соблюдены определенные преобладающие типы и методы; и большая часть их работ, как и их настенных скульптур, хотя и различаются по расовому характеру, могли быть выполнены почти одной и той же рукой — египетской, ассирийской или персидской, в зависимости от обстоятельств. Строки Теннисона о природе могут быть здесь применены к искусству;

-Она такая осторожная, какой кажется,

Так беззаботно относиться к холостяцкой жизни.

С интеллектуальной активностью Греции и развитием ее могущества как государства архаичный и чисто типичный период в ее искусстве, обладая удивительной гармонией и единством, привел к индивидуальному развитию художников и, несомненно, благодаря распространению письменности и рекордов, передаются знаменитые имена: такие как Иктин, архитектор Парфенона, и Фидий, его скульптор, чье имя характеризует лучший период греческого искусства.

Древний миф о Дедале, по-видимому, показывает, что искусство всегда было силой у древних греков, и Дедал, который, по-видимому, занимает в мифологии юга положение, аналогичное положению Уэйленда Смита на севере, возможно, представлял или его имя и слава покрывали целые поколения художников и искусных ремесленников; следуя тенденции, все еще заметной, благодаря которой великие репутации поглощают меньшие и с течением времени приписывают им работы, на самом деле им вовсе не принадлежащие. Название становится удобным символом для целого периода, школы или группы работников.

В первобытные времена можно понять, насколько важными должны были быть художники-ремесленники: изготовители оружия, постигшие тайны выплавки металла, обработки железа, бронзы, латуни и меди, золота и серебра и обладающие способностью создавать из них прекрасные вещи, которые становились почитаемыми или желанными сокровищами храмов и царских домов.

Старые истории о ранних греческих художниках Апеллесе и Протогене одновременно демонстрируют склонность к мифотворчеству и старую любовь к разговорам об искусстве, а

также старую и горячо популярную теорию о том, что красота живописи измеряется ее иллюзорной силой; так что реалистический виноград Апеллеса, который только обманывал птиц, должен был затмить натуралистический занавес Протогена, привлекий критиков. Эта традиция, кажется, все еще жива в умах наших художников-декораторов, когда они представляют нам эти чудесные (а иногда и пугающие) атласные шторы, украшенные кистями и шнурами невиданной роскоши и таинственного механизма.

Имена и работы Праксителя и Мирона хорошо известны изучающим античную скульптуру, и это всего лишь звезды большей величины среди множества других, менее выдающихся или менее пользующихся всеобщей известностью. Однако мы знаем о Венере Мелосской только по острову, где она была обнаружена.

Мы знаем, что греческие вазописцы часто подписывали свои рисунки, и это значительно помогло исторической критике и классификации этой интересной и красивой области греческого дизайна, которая была так умело реализована в работах мисс Джейн Э. Харрисон.

В византийский и раннесредневековый периоды мы снова видим большое развитие типичного символического и глубоко впечатляющего искусства в архитектуре и декоре, но снова имена и отдельные художники в значительной степени утрачены. Мы не знаем, например, кто был создателем великолепных мозаик в Равенне.

Однако с зарождением живописи в Италии, в XIII веке, возник личный и индивидуализированный вид искусства, в котором имена стали представлять огромный интерес. Этому, без сомнения, способствовало соперничество городов, каждый из которых был независим, подчинялся своему собственному правительству; каждый муниципалитет гордился и стремился соперничать в великолепии и красоте искусства со своим соседним муниципалитетом. Это привело к здоровому соперничеству среди художников и очень хорошим результатам, поскольку в великих общественных памятниках, залах заседаний совета и церквях было множество возможностей для наивысшего проявления искусства архитектора, живописца и ремесленника.

Преобладала древняя система, при которой мастер работал со своими учениками в своей мастерской. Человек мог бы научиться ремеслу живописи с самого начала, измельчению красок, укладке основы, смешиванию оттенков, рисованию карикатур, увеличению рисунков для настенной живописи, росписи декоративных рамок и деталей декора, а также обогащению работы гипсом и позолотой, миниатюрной живописи и украшению книг, алтарных изделий, знаков и святынь; возможно, вышивке и текстильным узорам, знаменам, убранству выставок и театрализованных представлений — всем этим мог бы заниматься, возможно, один мастер. Термин "живописец" в то время не был специализированным для обозначения ни маляра-маляра, ни художника-станковиста. Ученик может основательно и практически освоить свое ремесло в обычном смысле этого слова, но от его личных способностей и качеств будет зависеть, станет ли он мастером, будет ли его имя вписано в список славы и станет вехой для будущих историков искусства.

Дошедшие до нас романтические истории и эпизоды из жизни художников всегда интересны, и в Италии, которая была центром художественной жизни с четырнадцатого по конец шестнадцатого веков, мы находим множество преданий такого рода.

Эта живописная легенда о флорентийском Чимабуэ, впервые рассказанная Лоренцо Гиберти (родившимся в 1378 году), например, о том, как он застал юного Джотто в облике мальчика-пастуха во время верховой езды в долине Веспиньяно, примерно в четырнадцати милях от

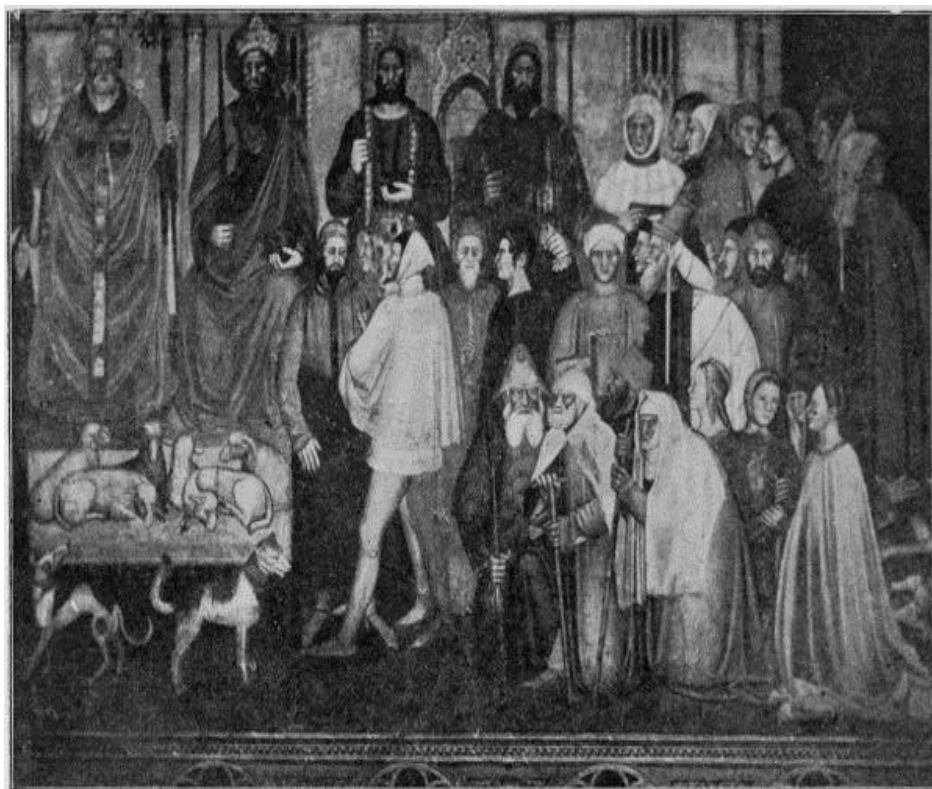
Флоренции, нарисовал заостренным камнем изображение одного из своих отар на гладком куске сланца и отвез его во Флоренцию в качестве своего ученика.

Обычно считается, что Чимабуэ был первым, кто продемонстрировал новый поворот в направлении большей свободы и естественности обращения, первым, чьи работы демонстрируют большую индивидуальность и вытекают из несколько устоявшихся традиций византийской школы, которая характеризует самую раннюю итальянскую живопись христианского периода, на которую действительно повлияла греческая церковная мозаика, которую можно рассматривать почти как покрывало средневековой живописи в Италии.

Его алтарная часть для церкви Св. Петра. Марию Новеллу процессией пронесли через Флоренцию к церкви — сюжет, послуживший темой для хорошо известной и прекрасной декоративной ранней работы лорда Лейтона, которую слишком редко можно увидеть.

Портрет Чимабуэ в белом расшитом костюме с капюшоном появляется в группе с Джотто и другими известными современниками, включая Петрарку и Лауру, на фреске современного художника Симоне Мемми на стене капеллы Капелла дельи Спаньоли в Sta. Мария Новелла.

Но Джотто отмечает настоящую отправную точку. Придя прямо из жизни на природе, из простых деревенских занятий мальчика-пастуха, было важно, что он первым привнес новый дух в искусство. Естественная простота и прямота, сила драматического повествования живописи, достоинство и простота стиля, декоративная красота — вот некоторые из качеств, которыми Джотто обогатил область раннего итальянского искусства.



СИМОНА МЕММИ. ФРЕСКА С ПОРТРЕТАМИ ЧИМАБУЭ, ДЖОТТО И СОВРЕМЕННИКОВ. (ФЛОРЕНЦИЯ. МОНАСТЫРИ С. М. НОВЕЛЛЫ.)

Он стал другом Данте, который отдает ему дань уважения в хорошо известных строках своего стихотворения "Чистилище",

" - подумал Чимабуэ

Господствовать на поприще живописи; и теперь

Этот крик - Джотто, а его зовут эклипс.

Кэри - *Данте*.

И Джотто оставил нам интересный портрет поэта, висящий на стене подесты, или зала совета Флоренции, его первой зарегистрированной работы. Джотто фактически был учеником Данте под руководством того же мастера, Брунетто Латини, поскольку Чимабуэ все свое время посвящал ему как в книгах, так и в искусстве. Слава Джотто как художника распространилась по всей Италии, и в его услугах нуждались Церковь, а также богатые и знатные люди.

Есть хорошо известная история, которая проливает свет на его мастерство и уверенность рук, о том, что однажды, когда посланец папы Бонифация VIII. придя к нему за образцом своей работы, чтобы показать его мастеру, Джотто взял лист бумаги и нарисовал круг одним росчерком, без циркуля.

Посланник папы был разочарован тем, что не получил более красивую картину, но она оказалась убедительной, и легенда перешла в пословицу, которая гласит: "Круглее буквы О у Джотто" — "Più tondo che l'O di Giotto".



Фото Алиари.]

ГИОТТО. ПОРТРЕТ ДАНТЕ. (ФЛОРЕНЦИЯ, ПРЕТОРИАНСКИЙ ДВОРЕЦ.)]



Фото К. Ная.]

ГИОТТО. ФРЕСКА (ЧАСОВНЯ АРЕНА, ПАДУЯ).



Фото К. Ная.]

ГИОТТО. ФРЕСКА (ЧАСОВНЯ АРЕНА, ПАДУЯ).



Фото Алиари.]

ГИОТТО. "ЦЕЛОМУДРИЕ" (АССИЗИ).



Фото Алинари.]

ГИОТТО. "ПОСЛУШАНИЕ" (АССИЗИ).

Фрески капеллы Арена в Падуе, представляющие историю Христа и Богородицы в пятидесяти квадратных отсеках, остаются одними из самых известных работ Джотто. Фрески на сводчатой крыше нижней церкви в Ассизи также очень красивы.

"Здесь, — говорит миссис Джеймсон в "Ранних итальянских художниках", - над могилой Святого Франциска художник изобразил три обета ордена - бедность, Целомудрие и Послушание, а в четвертом отделении - святого, восседающего на троне и прославляемого среди воинства Небесного.

"Изобретение аллегорий, в которых Джотто изобразил обеты святого — его брак с бедностью, Целомудрие, заключенное в ее каменной крепости, и Послушание с уздой и ярмом — традиция приписывает Данте".

Он был архитектором и скульптором, а также художником, и дизайн прекрасной колокольни Кафедрального собора Флоренции принадлежит ему.

Современник Чимабуэ и Джотто, скульптор Никколо Пизано, был еще одним выдающимся художником раннего итальянского возрождения. Говорят, что он был вдохновлен изучением античной скульптуры. Предполагается, что некий саркофаг (Федра и Ипполит) своей жизнью и движением навел на мысль о персонаже, которого он искал в своей работе. Драматическая жизненность, которую он придавал своим фигурам, была, безусловно, экстраординарной, о чем свидетельствует его знаменитая кафедра в Пизе. Существовала некоторая опасность утратить монументальное достоинство и покой, но это означало

возвращение к природе и жизни после длительного периода сдержанности и условностей, которые стали мертвыми.

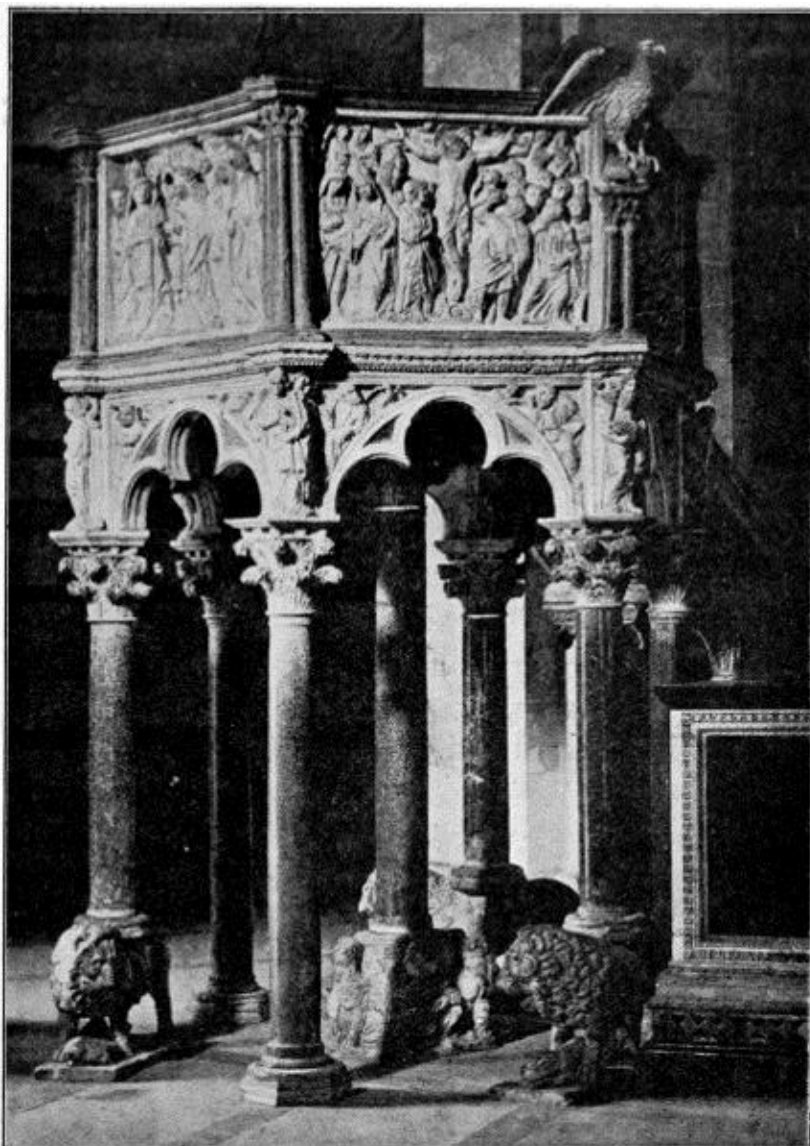


Фото Алиари.]

NICCOLO PISANO. КАФЕДРА (ПИЗАНСКИЙ БАПТИСТЕРИЙ).

Таким образом, возрождение было одновременно благотворным и необходимым, хотя нет ничего противоестественного в том, что художники извлекли наибольшую выгоду из его воздействия, и что живопись должна была стать ведущим и популярным видом искусства, поскольку она наиболее непосредственна и знакома по своей привлекательности, широте симпатий и диапазона.

По яркой драматической насыщенности замысла и серьезности цели работы Орканья выделяются среди ранних художников Флоренции. Андреа Орканья был сыном

флорентийского ювелира. Ювелиры четырнадцатого и пятнадцатого веков, как правило, были превосходными дизайнерами и нередко становились художниками, как, например, Франсия, Гирландайо, Верроккьо, Андреа дель Сарто. Именно в мастерской своего отца Андреа Орканья впервые научился своему искусству. Он родился до 1310 года и рисовал на Кампо Санто в 1332 году. Его знаменитой работой стала фреска, которую до сих пор можно увидеть на стене Кампо Санто в Пизе - "Триумф смерти". Она представляет нам определенные контрасты жизни и смерти, удовольствия и боли, помпезности, гордости и бедности, суровую жизнь святого человека, веселую жизнь искателя удовольствий. Есть поразительная группа охотников, придерживающих своих лошадей при виде неких мрачных гробов, содержащих великих и напыщенных персонажей на различных стадиях разложения. Гротескные демоны также видны, загоняющими нечестивцев в огненную яму. Так ранний художник насаждает старую мораль. Так он рисует резкие контрасты жизни и смерти, короткой жизни и веселой; беспечного мирянина и богатого и могущественного, окончательно побежденного смертью; в то время как благочестивая и примитивная жизнь монахов наводит на мысль о высшей духовной жизни и добродетелях самоотречения и самопожертвования.

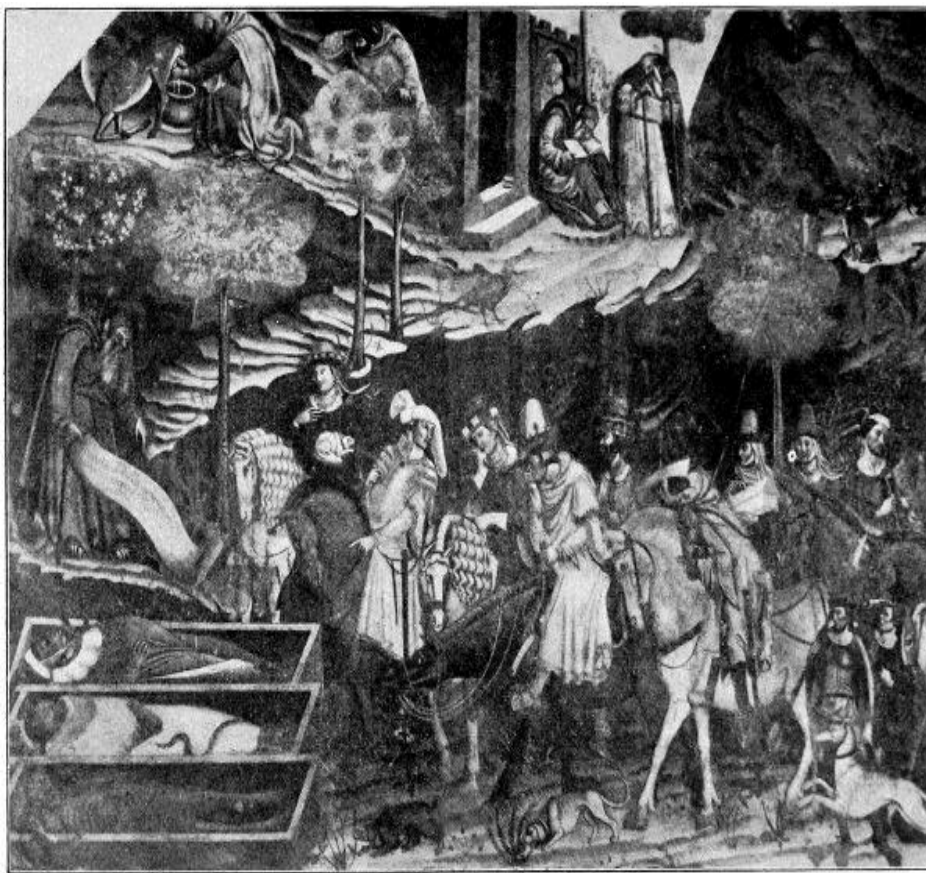


Фото Алиари.]

ОРКАНЬЯ. "ТРИУМФ СМЕРТИ". ФРЕСКА (КАМПО САНТО, ПИЗА).



Фотография Алиари.]

БЕНОЗЗО ГОЗЗОЛИ. ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ (КАПЕЛЛА РИККАРДИ, ФЛОРЕНЦИЯ).



Фотография Алиари.]

БЕНОЗЗО ГОЗЗОЛИ. «ПУТЕШЕСТВИЕ ВИЗИТОВ». ФРЕСКА (КАПЕЛЛА РИККАРДИ, ФЛОРЕНЦИЯ).

Такие сюжеты были популярны на протяжении всего средневековья, и можно вспомнить, что Петрарка примерно в это же время написал свои «Триумфы» (), один из которых называется «Триумф смерти».



Фотография Броги.]

БЕНОЗЗО ГОЗЗОЛИ. ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ (КАПЕЛЛА РИККАРДИ, ФЛОРЕНЦИЯ).



Фото Броги.]

БЕНОЦЦО ГОЦЗОЛИ. ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ (КАПЕЛЛА РИККАРДИ, ФЛОРЕНЦИЯ).

Более мягкий дух прослеживается в творчестве Беноццо Гоццоли (родился *около* 1424 г.), ученика Фра Анджелико, полного любви к природе, деревьям, цветам и животным, к декоративной красоте, восхищения красивыми городами-крепостями, богато украшенными платьями, свежими лицами юношей и девушек. Это радость жизни без тени смерти, как видения безмятежного духа, который соединяет руки старой языческой жизни и новых христианских идеалов и примиряет их в мире красоты.

На фресках капеллы Риккарди во Флоренции Беноццо с любовью и верностью изображает принцев Медичи, выезжающих на охоту в великолепном снаряжении, в высокогорной и лесистой местности, подобной той, что можно найти вокруг Флоренции. Тема была «Поклонение волхвов», изображенная на боковых стенах, а «Рождество» было написано над алтарем. Процессия царей с дарами видна на холмах богатого и разнообразного ландшафта, перемежающегося группами, подобными князьям, в которых появляется Лоренцо Великолепный, а также портретами художника, его друзей и современников.

Свежие молодые лица полны жизнерадостности и удовольствия от жизни. Лошади режут и прыгают в своих гордых упряжках, а собаки преследуют убегающих оленей, как будто для приятного времяпрепровождения.

Он дарит нам эти очаровательные группы преклонившихся ангелов также в той же капелле. Или он рассказывает историю о строительстве Вавилонской башни, или о Ное в Пизе, или о святом Августине в Сан-Джиминьяно, с той же безмятежностью и восторгом от второстепенных событий и украшений.



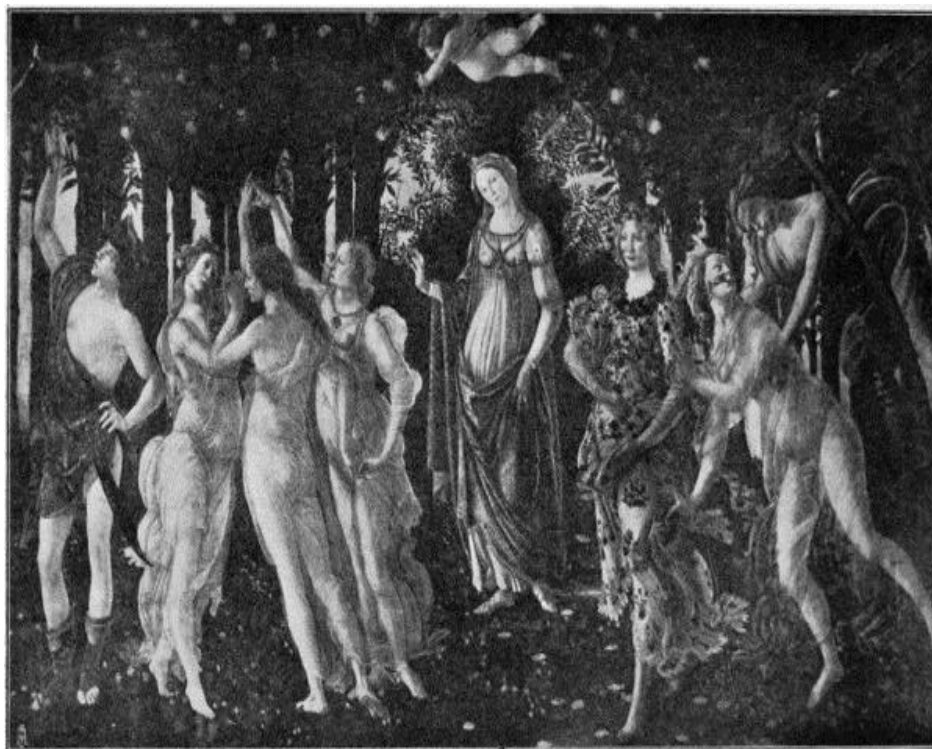
Фото Броги.]

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ. ФРАГМЕНТ ИЗ «ПОКЛОНЕНИЯ ВИЗИТОВ» (ФЛОРЕНЦИЯ, ГАЛЕРЕЯ УФФИЦИ).

Еще одной яркой индивидуальностью в живописи, отражавшей дух своего времени, находящегося на полпути между средневековыми чувствами и возрожденным язычеством и гуманизмом классического Возрождения, был Боттичелли. Он был учеником художника-монаха Фра Филиппо Липпи и работал во Флоренции примерно в середине XV века. Он был одним из художников, приглашенных в 1471 году папой Сикстом IV в Рим для росписи стен Сикстинской капеллы. В трактате Леонардо да Винчи о живописи он упоминается как «наш

друг Боттичелли», но до относительно недавнего времени, по сравнению с более известными именами, красота его работ была необычайно пренебрегаема.

Теперь всемирно известная, поэтичная и прекрасная работа «Аллегория весны», хранящаяся в Академии во Флоренции, около двадцати пяти лет назад висела в незаметном месте, но в последнее время, вероятно, в значительной степени благодаря английскому вкусу и критике, она выдвинута на первый план и постоянно копируется. Дама, которая, как предполагается, является свидетельницей маскарада, стоит в центре рощи апельсиновых деревьев, на земле покрытой цветами, среди которых видна *флер-де-люс* Флоренции; Зефир обнимает землю, и из ее уст падают цветы; рядом с ней Флора, или Весна, в красивом платье, вышитом цветами, держит на коленях розы и разбрасывает их. Затем идет группа танцующих «Трех граций», а Гермес, как вестник весны, возглавляет процессию. Предполагается, что картина была частью серии из четырех. Вторая панель под названием «Лето», на которой изображена Венера, поднимающаяся из раковины из моря, с задрапированной фигурой, готовой накинуть на нее платье, когда она достигает травянистого берега, находится в галерее Уффици. В той же галерее находится замечательная аллегория «Клевета», а в нашей Национальной галерее — характерная «Мадонна с младенцем и ангелами». Мадонны Боттичелли всегда отличаются особым выражением тоскливого пафоса и чувствами, непохожими на чувства других художников. Есть также очаровательная маленькая «Рождество» с кольцом ангелов, помимо великолепного видения рая. Боттичелли также создавал иллюстрации к Данте.



Фотография Алинари.

БОТТИЧЕЛЛИ. «ЛА ПРИМА ВЕРА». АЛЛЕГОРИЯ ВЕСНЫ (ФЛОРЕНЦИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ).

Более строгий и явно вдохновленный классикой гений, но с некоторой северной суровостью, мы находим в Мантенье, родившемся недалеко от Падуи в 1431 году. Говорят, что он был родом из очень бедной и неизвестной семьи и, как и его великий предшественник Джотто, Мантенья занимался выпасом овец. О его ранней жизни мало что известно, но позже он становится одним из учеников Франческо Скварчоне, художника из Падуи, более известного как педагог, чья школа в то время была самой престижной во всей Италии и насчитывала сто тридцать семь учеников. Он был большим знатоком античности и путешествовал по Италии и Греции в поисках остатков древнего искусства, приобретая слепки или копии тех скульптур, которые он не мог купить или увезти, так что Мантенья, без сомнения, имел исключительные возможности для изучения классической скульптуры, которая оказала столь заметное влияние на его творчество.



Фотография С. Науа.]

МАНТЕНЬЯ. С БРОНЗОВОГО ПАМЯТНИКА В ЦЕРКВИ САН-АНДРЕА В МАНТУИ.

Он, по-видимому, был неутомимым тружеником и с большим усердием рисовал скульптуры, бюсты, барельефы и архитектурные орнаменты, которые он находил в школе Скварционе. «В семнадцать лет Андреа написал свою первую большую картину для церкви Санта-София в Падуе (ныне утраченную), а в девятнадцать лет помогал в росписи часовни Святого Христофора в Эремитани, изобразив на своде четырех евангелистов». Говорят, что он придал этим свяственным персонажам облик и позу греческих или римских философов, тип, который был подтвержден Рафаэлем и впоследствии широко принят художниками эпохи Возрождения.

Любопытное изменение или смешение других элементов и иное ощущение в творчестве Мантеньи, смягчающее несколько холодный и жесткий классицизм, по-видимому, было вызвано его связью с венецианским художником Якопо Беллини, отцом двух великих Беллини (Джованни и Джентиле), на дочери которого, Николозии, он женился примерно в это же время (1450). Этот брак с дочерью соперника Скварционе, как считался Беллини, и дружба Мантеньи с ним, по-видимому, обидели Скварционе и вызвали отчуждение, а даже активную вражду его первого учителя, что в конечном итоге привело к его отъезду из Падуи. Он написал несколько фресок в Вероне, был приглашен в Мантую Людовико Гонзага и, наконец, поступил на службу к этому принцу. Он был приглашен в Рим папой Иннокентием VIII для росписи часовни в Бельведере Ватикана, которая была фактически разрушена в прошлом веке Пием VI, чтобы освободить место для его нового музея. Это было после безжалостного поступка пап, расточительных в отношении расписных стен, как когда прекрасные фрески раннего Возрождения Мелоццо да Форли были удалены, чтобы освободить место для фресок Рафаэля и Джулио Романо в Станци.

Есть история о тактичности Мантеньи, которая, по-видимому, отличала его лично, с естественной вежливостью. Работая на папу Иннокентия VIII, он столкнулся с тем, что оплата за работу не производилась с желаемой регулярностью; однажды папа, посетив художника на его работе, спросил его о значении определенной женской фигуры, которую он ввел в картину. Андреа ответил, что он пытался изобразить *Неблагодарность*. Папа, сразу поняв его, ответил: «Если вы хотите поместить *Неблагодарность* в подходящей компании, вам следует поместить Терпение рядом с ней». Андреа понял намек и больше ничего не сказал. Приятно знать, что в конце концов папа не только расплатился, но и проявил «щедрость».

В конце концов, Мантенья вернулся в Мантую, где построил себе великолепный дом, расписанный им собственноручно внутри и снаружи, и в котором он жил в большом почете и уважении до своей смерти в 1506 году. Он был похоронен в церкви своего покровителя Святого Андрея, где до сих пор можно увидеть его бронзовый памятник и несколько его картин.

Знаменитый фриз «Триумф Юлия Цезаря», который сейчас находится в Хэмптон-Кортском дворце, купленный королем Карлом I у герцога Мантуанского, был первоначально спроектирован Мантеньей для зала дворца Сан-Себастьяно в Мантуе и начат в 1488 году, до его отъезда в Рим, а закончен после его возвращения в 1492 году. В этом фризе девять панелей или отделений: «Они написаны темперной краской на твиловом полотне, натянутом на рамы, и первоначально были размещены на стене с арабесковыми пилястрами, разделяющими отделения».

Несколько лет назад г-н Альфред Маркс выпустил серию фотографий, но они не очень четкие, Существует хороший набор итальянских гравюр на дереве в технике светотени,

выполненных Андреа Андреани, когда фриз находился во дворце в Мантуе, которые были гравированы различными способами в разное время с очень разными результатами.

Весь дизайн чрезвычайно богат и роскошен, он полон необычайной дизайнерской силы и мастерства в создании изобретательных деталей, столь характерных для Мантеньи.

«В первом отсеке мы видим начало процессии: трубы, курение ладана, знамена, поднятые над головой победоносными солдатами.

Во втором — статуи богов, унесенные из храмов врага; тараны, орудия войны, груды сверкающих доспехов, несомые на плечах людей или вознесенные на колесницах.

В третьем отсеке — еще более великолепные трофеи подобного рода: огромные вазы, наполненные золотыми монетами, треножники и т. д.

В четвертом — еще больше таких трофеев, а также коронованные гирляндами быки для жертвоприношения.

В пятом отделении — четыре слона, украшенные богатыми гирляндами из фруктов и цветов, несущие на спинах великолепные канделябры и сопровождаемые красивыми юношами.

В шестом — фигуры, несущие вазы, и другие, демонстрирующие оружие побежденных.

«Седьмой показывает нам несчастных пленников, которых, согласно варварскому римскому обычаю, выставляли в таких случаях на посмешище и восторг народа. Здесь есть группа пленниц всех возрастов, среди них подавленная фигура, похожая на невесту, женщина, несущая своих маленьких детей, и мать с маленьким мальчиком, который поднимает ногу, как будто он ее поранил.

На восьмой картине мы видим группу певцов и музыкантов.



АНДРЕА МАНТЕНЬЯ. ФРАГМЕНТ «ТРИУМФА ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ» (ПО ГРАВЮРЕ НА ДЕРЕВЕ АНДРЕА АНДРЕАНИ).

«На девятой, последней, появляется завоеватель Юлий Цезарь в роскошной колеснице, богато украшенной скульптурами; он окружен толпой фигур, среди которых виден юноша, поднимающий над головой знамя с надписью, в которой звучат хвастливые слова : «Veni, vidi, vici» — «Пришел, увидел, победил».^{[12](#)}

Тщательность и мастерство рисования столь же заметны, как и богатство композиции. Перспектива тщательно выдержана, как будто фигуры действительно видны выше линии глаз, и при всей роскоши и смешанных элементах композиции в ней присутствует определенная сдержанность и монументальная строгость, которые сохраняют ее достоинство.

Рубенс, находясь в Мантуе в 1606 году, был поражен великолепием этой работы и создал свою версию одного из фрагментов, которая находится в Национальной галерее; однако она теряет особое достоинство, спокойствие и декоративный характер работы Мантеньи в несколько витиеватом и напыщенном стиле позднего фламандского мастера; но нет сомнений, что Рубенс искренне восхищался этой работой и сыграл важную роль в том, что Карл I приобрел ее.

Среди главных работ Мантеньи можно назвать «Мадонна делла Виттория», которая сейчас находится в Лувре и была написана как алтарная картина для церкви, построенной

маркизом Мантуи в честь его победы над отступавшим из Италии Карлом VIII; «Распятие», также хранящееся в Лувре, на котором изображен портрет самого художника в виде полуфигуры солдата, видимого спереди; прекрасная аллегория пороков, бегущих перед Мудростью, Целомудрием и Философией; и прекрасный «Парнас», написанный для Изабеллы д'Эсте и украшавший панно в одной из комнат ее дворца в Мантуе, как было недавно обнаружено. Г-н Армстронг установил в Южном Кенсингтонском музее прекрасную большую модель одной стороны этой комнаты в масштабе, чтобы показать эффект полного убранства аллегорий Мантеньи (представленных копиями). Нельзя забывать и о замечательном «Обрезании» во Флоренции или о «Богородице с Младенцем на троне» в нашей Национальной галерее.

Помимо его картин, существует множество рисунков, эскизов и гравюр, выполненных им самим (искусство, которым он занялся в шестьдесят лет). К ним относятся пятый, шестой и седьмой отсеки его собственного «Триумфа Юлия Цезаря».

Возможно, величайшим индивидуумом итальянского Возрождения был Леонардо да Винчи, который так отличился во многих различных областях мысли и искусства; и хотя он обобщил и превзошел философские и научные знания своей эпохи, экспериментировал почти во всех направлениях и был одновременно архитектором, химиком, инженером, музыкантом, поэтом, его слава по-прежнему основана на его достижениях в живописи, которые отличаются особой утонченностью, крайней законченностью, интеллектуальным и поэтическим качеством. Он родился в Винчи, откуда и взял свое имя, недалеко от Флоренции — Афин средневековья — в нижней части долины Арно, на границе с территорией Пистойи. Его отец был адвокатом, не богатым, но способным дать своему сыну преимущество лучших учителей в науке и искусстве того периода. Он учился у Андреа Верроккьо (известного своей великолепной бронзовой конной статуей Колеони в Венеции), который сам сочетал в себе искусства скульптора, чеканильщика по металлу и художника. Существует история, что Леонардо в юности был поручен нарисовать ангела на картине Верроккьо и настолько превзошел своего учителя, что тот больше никогда не прикасался к живописи.

Странная фантастическая жилка, которая прослеживается в творчестве Леонардо, особенно в его любви к изобретению гротескных образов, проявляется в рассказе о смоковнице. Крестьянин на поместье своего отца срубил старую смоковницу и принес часть ствола, чтобы на ней нарисовали что-нибудь для его хижины. Леонардо решил сделать что-то ужасное и поразительное — прекрасный ужас, который мог бы соперничать с мифической головой Медузы (которую он впоследствии нарисовал), и, опираясь на свои знания в области естественной истории и коллекцию рептилий, он создал своего рода чудовище или химеру, которая напугала его отца до припадков и поэтому была сочтена слишком хорошей для крестьянского домика и впоследствии продана за большие деньги. Крестьянина убедили отказаться от его смоковницы и удовольствоваться деревянным щитом, на котором был нарисован олень, пронзенный стрелой.

В письме к герцогу Милана, который пригласил его ко двору, он так описывает свои навыки художника: «Я разбираюсь в различных техниках скульптуры из мрамора, бронзы и терракоты. В живописи я также могу считать себя равным любому, кем бы он ни был».

Из его картин наиболее известной, благодаря гравюрам, является «Тайная вечеря», которая была написана на стене трапезной доминиканского монастыря Мадонна делле Грацие в Милане и занимала два года, с 1496 по 1498 год, но фреска пострадала от времени и реставрации, и сейчас от нее осталось очень мало. Есть прекрасное этюд головы Христа.

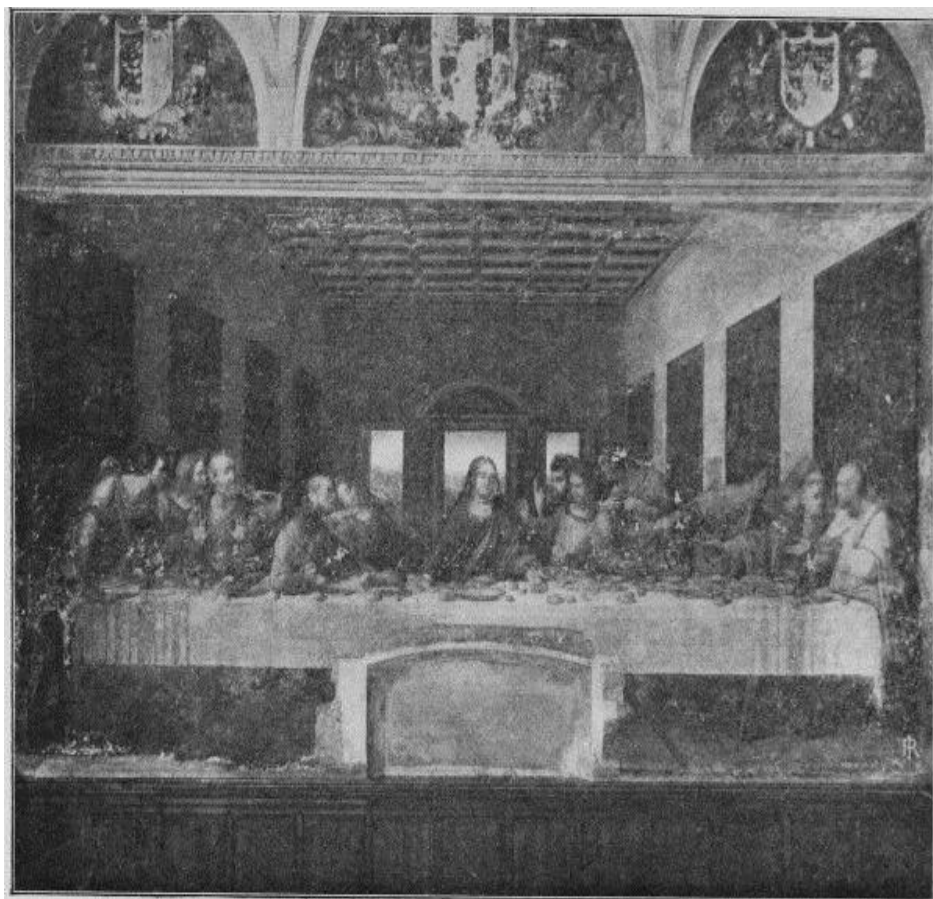


Фото Броги.]

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. ФРЕСКА «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ».

Картина «Дева на скалах» и портрет «Мадонна Лиза дель Джоконда» в Лувре демонстрируют качество его живописи — характерную тонкость выражения, загадочность и очень тщательную проработку.

После возвращения во Флоренцию началось его соперничество с другой гигантской художественной личностью того чудесного времени — Микеланджело, который в начале XVI века был примерно на двадцать два года моложе. Сильная, но ревнивая индивидуальность обоих, несмотря на восхищение гением друг друга, к сожалению, помешала дружбе и сотрудничеству. Они остались соперниками и конкурентами. Они состязались за право расписать большой зал Совета в Палаццо Веккьо во Флоренции, и оба подготовили эскизы. Леонардо выбрал в качестве темы поражение миланцев флорентийской армией в 1440 году; Микеланджело — группу флорентийских солдат, застигнутых врасплох во время купания в Арно. Был выбран эскиз Леонардо, но он потратил столько времени на эксперименты и подготовку стены к нанесению масляной краски, которую он предпочитал фреске, что в результате смены правительства проект был окончательно заброшен, и оба эскиза, хотя и выставлялись в течение нескольких лет, в конце концов были утеряны, сохранилась только копия эскиза Микеланджело и гравюра с него.

Экспериментальный характер Леонардо, по-видимому, помешал ему завершить многие работы, хотя он был полон всевозможных проектов, слишком многие из которых так и не были реализованы. Прекрасный эскиз « , Дева Мария и Святая Анна» так и не был написан. Этот эскиз, или его хорошая копия, сейчас находится в собственности Королевской академии.



Фотография Алиари.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. ЭСКИЗ ГОЛОВЫ ХРИСТА.

В 1514 году Леонардо, как и многие другие великие итальянские художники, был приглашен в Рим папой (тогдашним Львом X), но скорее в качестве философа, механика и алхимика, чем художника. Там он встретил Рафаэля, который тогда был на пике славы и занимался росписью Станц Ватикана. Но в целом Леонардо был недоволен своим визитом в Рим. Говорили, что папа был недоволен его склонностью к размышлениям и

медлительностью. Там же находился его старый соперник Микеланджело, и в конце концов Леонардо уехал и отправился в Павию, где тогда находился двор Франциска I, короля Франции. Франциск принял Леонардо с почестями и благосклонностью, и тот отправился с ним во Францию в качестве главного придворного художника, однако, как оказалось, только для того, чтобы умереть там 2 мая 1516 года.

В творчестве великого соперника Леонардо, Микеланджело, искусство итальянского Возрождения, можно сказать, достигло своей кульминации, а после него наступил упадок. Это как если бы чудесное сооружение изобретательного художественного гения было возведено трудом нескольких поколений до амбициозной и опасной высоты и в конце концов не выдержало нагрузки, или, возможно, как подсолнух, та же сила, которая поднимает его великолепную головку с лучами и позволяет ему смотреть в лицо солнцу, в конце концов снова притягивает его к земле.

Микеланджело Буонаротти родился в Сеттиньяно, недалеко от Флоренции, в 1474 году. Его амбиции, личная гордость и властный характер, возможно, унаследованы от его предков — некогда знатной семьи. Кроме того, вопреки предубеждениям своего отца, он окончательно определился со своей карьерой, став учеником Гирландайо (). Это было в те дни, когда Флоренцией правил Лоренцо Великолепный, и молодой Микеланджело стал студентом Академии, основанной на базе коллекции античных мраморов, бюстов, статуй и фрагментов, находившихся во дворце и садах этого принца (). Одного этого было достаточно, чтобы придать его стилю сильный классический уклон.



Фотография Алиари.]

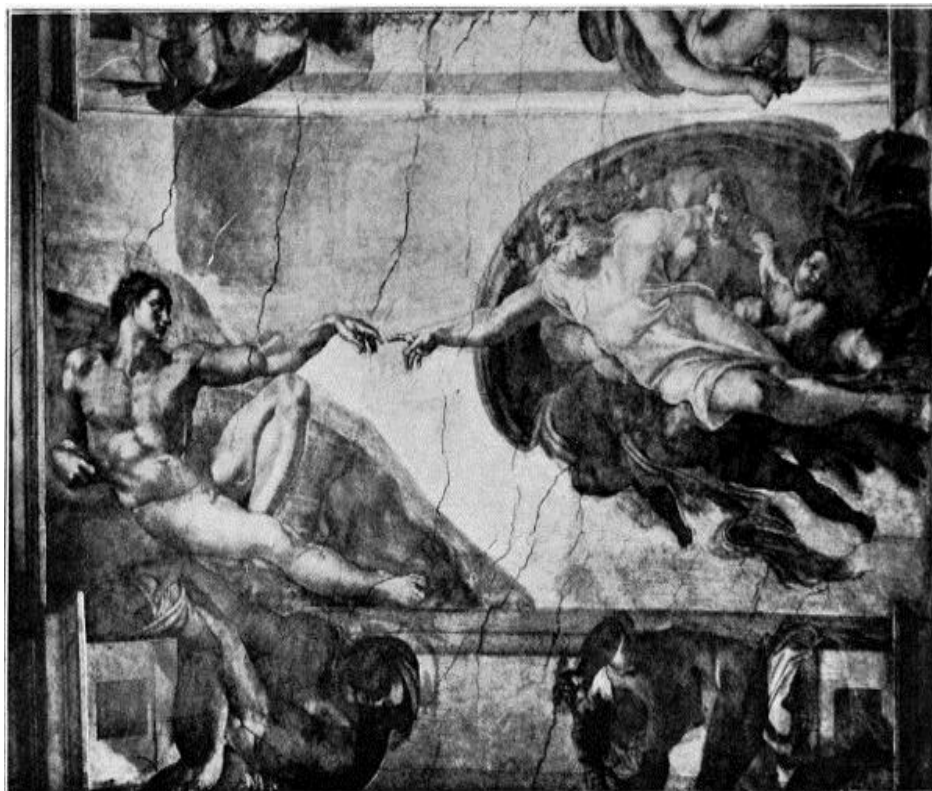
БЮСТ МИХАИЛА АНГЕЛО БУОНАРОТТИ (С. КРОЧЕ, ФЛОРЕНЦИЯ).

Есть история о первой попытке Микеланджело работать с мрамором, когда ему было около пятнадцати лет — копия античной маски старого смеющегося фавна: он обработал ее с присущим ему духом и живостью, и Лоренцо де Медичи был поражен ее изобретательностью; но он сказал: «Ты должен был помнить, что старики не сохраняют все свои зубы: некоторые из них всегда отсутствуют». Молодой скульптор сразу же выбил один или два зуба, придав маске более гротескное выражение.

Увидев эту проявленную ловкость, Лоренцо взял Микеланджело под свою полную опеку. Однако, несмотря на знаки княжеской милости, ему суждено было с тех пор носить еще один, не столь приятный знак, как некоторые говорят, из-за зависти Торреджано, его соученика, который в ссоре ударил его, по некоторым сведениям кулаком, по другим — молотком, и таким образом сломал ему нос, что характерно для портретов Микеланджело. В

результате Торреджано был изгнан из Флоренции. В своем рассказе о драке Бенвенуто Челлини он заявляет, что провокация исходила от Микеланджело. Благоклонность и защита Лоренцо продлились недолго, так как в восемнадцать лет Микеланджело потерял своего покровителя, который умер.

Именно сын Лоренцо, Пьеро, в один зимний день поручил ему сделать статую из снега — довольно расточительное занятие для Микеланджело, хотя, как сказал покойный Уолтер Пейтер, в выразительных и недоделанных фигурах на гробницах Медичи есть некое воспоминание о чувстве снежной статуи.



A. Braun & Co. Фото.]

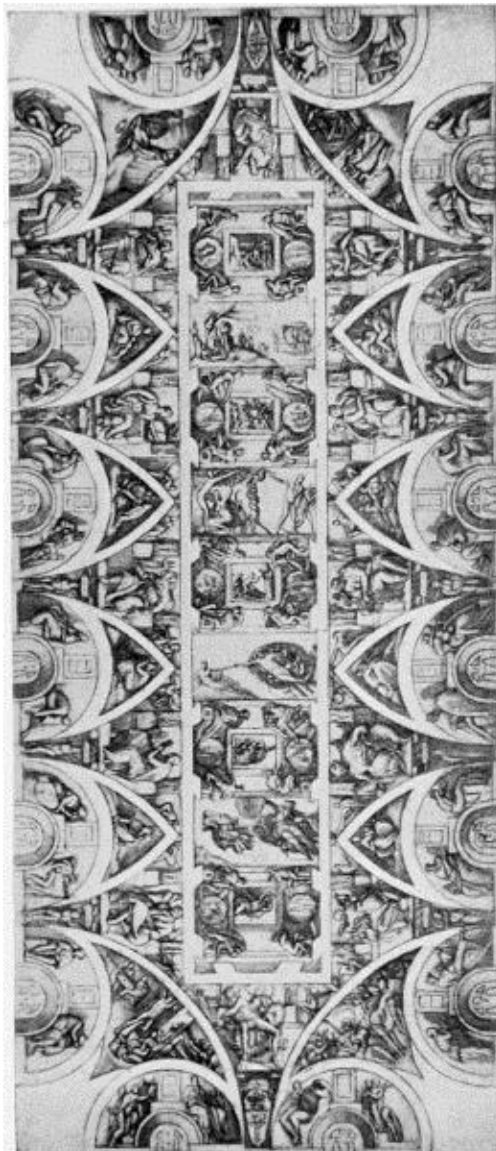
МИХАЭЛЬ АНЖЕЛО. «СОТВОРЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА» (ПОТОЛОК, СИСТИНСКАЯ КАПЕЛА).

С падением семьи Медичи и их изгнанием из Флоренции Микеланджело, как один из их слуг, также был вынужден бежать и укрылся в Болонье, где продолжил свою работу скульптора. В возрасте двадцати двух лет он создал «Пьету» из мрамора, которая сейчас находится в соборе Святого Петра в Риме.

В 1502 году он был вновь вызван во Флоренцию. В 1504 году состоялся конкурс с Леонардо на создание эскизов для Палаццо Веккьо, о котором уже говорилось выше.

В 1506 году Микеланджело был вызван в Рим папой Юлием II. Папа поручил ему создать роскошный скульптурный памятник для своей могилы, для которого был создан знаменитый колоссальный Моисей и рабы или пленники, но они, как и могила, так и не были закончены.

Но его величайшим трудом в Риме, величайшим трудом всей его жизни, стало украшение потолка Сикстинской капеллы, стены которой были расписаны более ранними художниками флорентийской школы: Синьорелли, Козимо Росселли, Перуджино, Гирландайо, Боттичелли. Потолок оставался без украшений, и теперь Микеланджело был призван создать свою великую сакральную эпопею в живописи, имея в распоряжении пространство длиной 150 футов и шириной 50 футов на вогнутой поверхности круглого свода, без каких-либо архитектурных или структурных украшений или разделений, за исключением окон. Темой была падение и искупление человечества в соответствии с библейской историей.



МИКЕЛАНДЖЕЛО. ПОТОЛОК СИСТИНСКОЙ КАПЛИЦЫ.

Сначала казалось, что Микеланджело, как говорится в , сомневаясь в своих навыках фресковой живописи, призвал на помощь художников из Флоренции, чтобы они помогли ему в реализации его замысла, но был настолько разочарован их работой, что стер ее и уволил их. Затем он заперся и приступил к выполнению гигантской работы в одиночку,

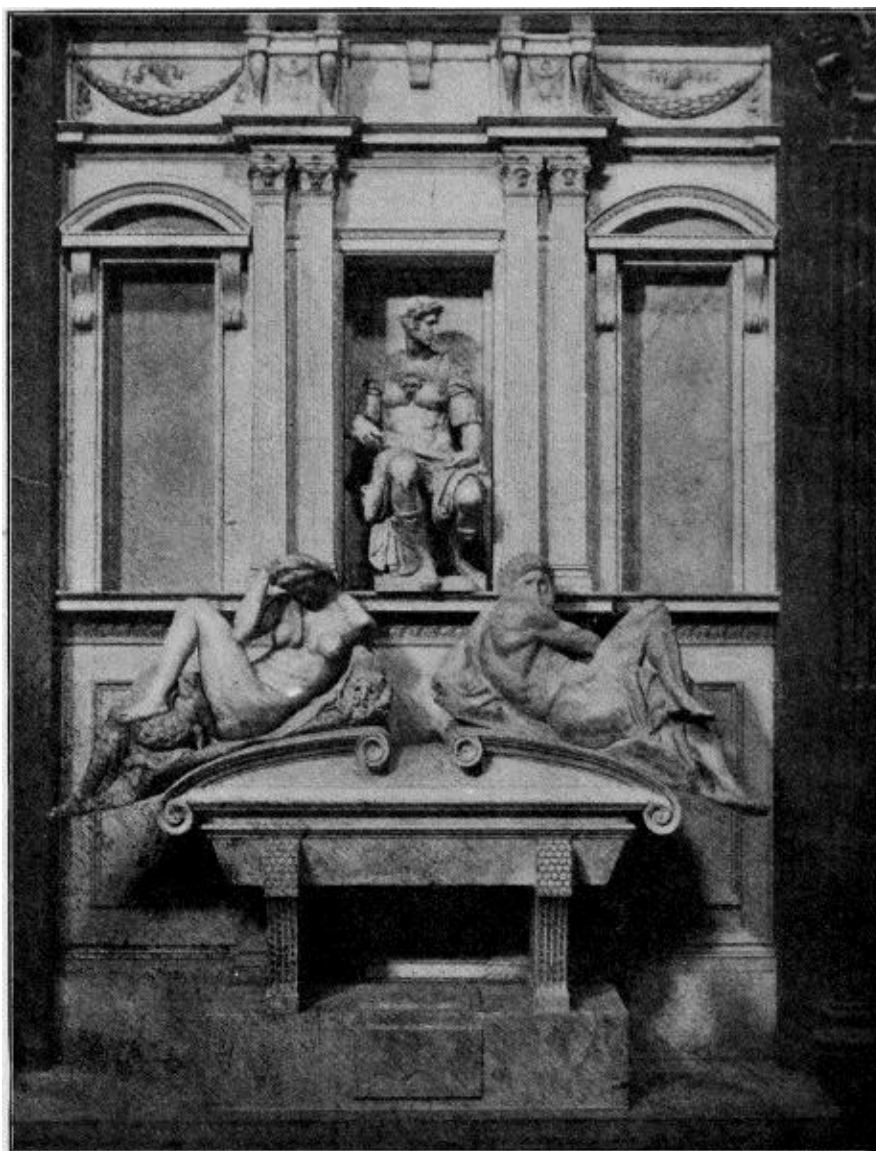
готовя краски своими руками, что показывает, насколько он был индивидуалистом, в отличие от принятой в его время практики работать с учениками и помощниками. Он начал с конца, ближе к двери, и в двух отсеках сначала написал «Потоп» и «Виноградник Ноя»; фигуры были небольшого размера, но впоследствии он отказался от этого и перешел к более крупному и смелому изображению. Он потратил двадцать два месяца на роспись потолка, не считая времени, затраченного на подготовку эскизов. Работа была представлена публике в День всех святых 1512 года.

Скульптурное и архитектурное ощущение, которое в работах Микеланджело действительно сильнее, чем в работах художника, очень ярко проявляется как в общем плане дизайна « », так и в отдельных фигурах и деталях. Чтобы воплотить столь грандиозный замысел в понятной форме, необходимо было разделить и подразделить пустой потолок с расписными архитектурными лепнинами и ребрами на пространства и панно. Титанические юные фигуры, расположенные между ними, на выступках и кронштейнах каркаса сюжетов, очень изящны и характерны по стилю и по сути являются скульптурными проектами; каждая из них могла бы стать отдельной статуей, хотя при этом каждая отдельная фигура, как и каждая фигура в каждой группе, имеет определенную связь с остальными и занимает гармоничное и необходимое место в проекте. Цвета сдержанные и спокойные. В часовне преобладает серый, холодный эффект, в драпировках широко используются серые, голубые, бледно-зеленые и белые цвета, а главный декоративный эффект достигается за счет противопоставления коричневых оттенков кожи широкому, светлому мрамороподобному каркасу или пейзажу и небу на фоне панелей с изображениями персонажей. Это великое произведение было завершено Микеланджело в его тридцать девятый год.



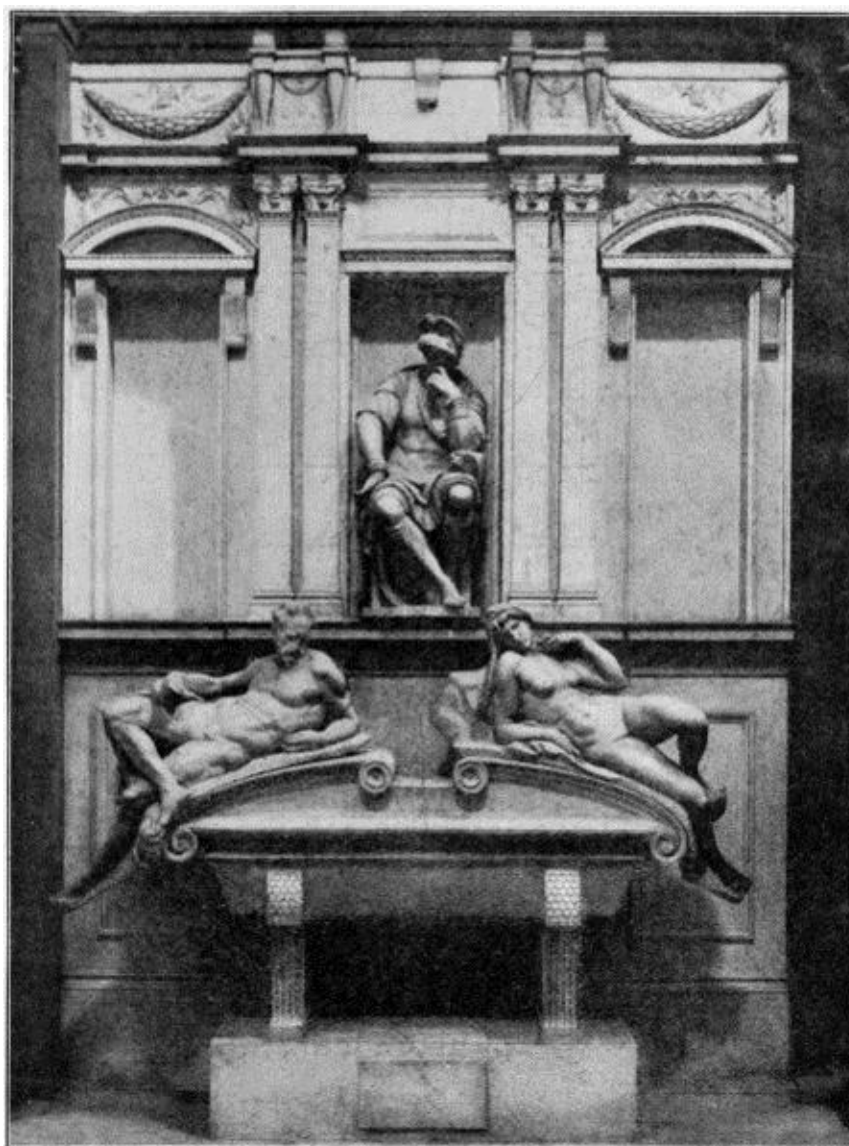
Фотография Алиари.]

МИХАЭЛЬ АНЖЕЛО. «ДЕЛЬФСКАЯ СИВИЛА» (СИСТИНСКАЯ КАПЕЛА).



Фотография Алиари.]

МИКЕЛАНДЖЕЛО. ГРОБНИЦА ДЖУЛИАНО ДЕ МЕДИЧИ. ФЛОРЕНЦИЯ.



Фотография Алиари.]

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. ГРОБНИЦА ЛОРЕНЦО ДЕ МЕДИЧИ. ФЛОРЕНЦИЯ.

Еще одним великим монументальным произведением, в котором проявился его архитектурный и скульптурный гений (), являются гробницы Медичи в церкви Сан-Лоренцо. Сидящие фигуры Лоренцо и Джулиано де Медичи расположены в нишах ренессансной аркады, перед которой стоят мраморные саркофаги, а на крышках лежат фигуры Ночи и Утра, а также Рассвета и Сумерек соответственно. Они очень смелые и мощные по дизайну, чрезвычайно характерные по стилю и обработке, обладают определенной титанической энергией и трагическим беспокойством, а также задумчивой загадочностью, которые принадлежат сильной личности их создателя.

Поэт, а также художник, архитектор и скульптор, мы видим его движущимся среди политических беспорядков и превратностей своего времени, гордым и бурным духом, человеком необычайной энергии, которая отражается на всех его произведениях.

Проектировщик собора Святого Петра, художник Сикстинской капеллы, а затем инженер, призванный укрепить Флоренцию; строгий и воздержанный по привычке, гордый и властный, и в то же время нежно заботливый по отношению к своему престарелому отцу и преданный своему старому слуге Урбино, которого он нежно ухаживал во время его последней болезни.

Великий художник прожил до восьмидесяти девяти лет и умер в Риме, месте своих монументальных трудов, 18 февраля 1564 года.

В качестве доказательства бодрости и активности его ума в старости, говорят, что он нарисовал себя в виде пожилого человека в тележке с девизом «*Ancora imparo*» (все еще учусь), что является истинным символом великого человека, который, несмотря на свои знания, чувствует, что перед лицом неизвестного он ничего не знает.

Это лишь несколько, очень немногие, индивидуальности из драмы итальянского искусства, кратко описанные, но, несмотря на свою индивидуальность, они не отделены, как изолированные статуи на пьедесталах, от характеристик своей эпохи. Они велики, потому что воплощают эти характеристики; они подобны богатым драгоценностям, нанизанным на золотую цепь — золотую цепь изобретательной традиции, которая их объединяет — которая, оставляя каждому художнику свободу в своей сфере, приводит его творчество в соотношение и гармонию с творчеством его современников, предшественников и последователей. Некоторые могут предпочесть рассматривать драгоценности по отдельности и любоваться ими, не обращая внимания на цепь; но, по-моему, чтобы полностью понять и оценить гениальность отдельных художников, нельзя упускать из виду их связь со своим временем и его влияние, связь их конкретного искусства с состоянием искусства в целом; ведь среди них есть факторы, которые способствовали тому, что мы видим в их произведениях; так же как цвет и рельеф фигуры или головы во многом зависят от фона.

ГЛАВА X. — О КОЛЛЕКТИВНОМ ВЛИЯНИИ

В прошлой главе я сравнил традицию в искусстве с золотой цепью, а яркие индивидуальности, которые время от времени появляются, — с драгоценными камнями на такой цепи. Историю искусства и эволюцию дизайна можно рассматривать либо с точки зрения драгоценных камней, либо с точки зрения обычных звеньев; и если мы хотим получить справедливое и всестороннее представление, я думаю, что мы должны учитывать не только яркие точки, но и систему — звенья, — с помощью которых они соединены и связаны. Глядя на ясную ночь, мы видим огромное количество ярких звезд разной величины, которые, казалось бы, разбросаны в космосе без порядка и связи, но исследования астрономов показали, что они являются центральными солнцами систем, вокруг которых вращаются невидимые для нас планеты; но эти звездные солнца сами теряются и сливаются в бесчисленные мириады, образующие серебристое облако, которое мы называем Млечным путем. То же самое происходит в истории искусства и эволюции дизайна. Сначала нас привлекают яркие личности, окруженные спутниками, которые, кажется, воплощают в своих работах целые эпохи и остаются типичными и центральными точками в широких пространствах времени; но дальнейшие исследования показывают их связь с другими, не столь заметными личностями (), на которых не падал полный свет популярности, и в настоящее время мы выходим за пределы личностей и в творчестве далекой древности видим только результаты труда поколений, чисто типичные формы искусства, монументальные свидетельства рас, народов, династий, творчество не отдельных людей, а всего *человечества*.

Примеры этого мы можем найти в искусстве древнего Египта, Ассирии, Персии, а также в архаичном и примитивном искусстве всех видов, от фрагментов керамики с равнины Трои до резных весел полинезийских островитян.

Искусство и ремесло строительства — архитектура, фундаментальное искусство, — можно проследить до его примитивных форм в разных странах, как оно практиковалось среди разных рас и народов. Происхождение его характерных стилей и его основные конструктивные особенности были определены давно под влиянием климата и местных материалов, коллективным мышлением и совместным трудом человечества, обученного необходимостью и опытом.

Да, это история постоянной адаптации к условиям, совместного труда и изобретательности наших первобытных предков, которые усовершенствовали естественное укрытие дерева, переплетая его свисающие ветви с другими ветвями и кольями, вбитыми в землю; которые обжигали концы своих бревен, чтобы их было легче вбивать в грязь в качестве свай для поддержки платформ озерных жилищ из прутьев, когда еще не было стальных топоров. От ранних колонистов нашей расы, арийских возчиков, которые, возможно, позаимствовали идею примитивного фронтона и кровельных балок из навеса телеги или опор палаточных покрытий; от изобретательности монгольских поселенцев на берегу реки, которые делали каркас своих домов и поддерживали крыши с помощью бамбука, используя полые трости для соединения и крепления опор, а концы украшали, вставляя гротескно вырезанные головы. Цепочка изобретений не прерывается вплоть до современного научного

инжиниринга и вычисляемых принципов строительства зданий, которые лишь обобщают и систематизируют коллективный опыт веков.

Мы также видим коллективную руку традиции и приверженность привычным формам в принятии или подражании чертам деревянного строительства в каменном строительстве и орнаменте древних; например, в форме персидской капители из Персеполя и в зубчатом орнаменте классической архитектуры, упомянутом в предыдущих главах.

Из необходимости возникает строительство, из строительства возникает орнамент. Мы не можем найти индивидуальность ни в том, ни в другом, поскольку оба являются результатом медленной и постепенной эволюции, требующей длительных периодов времени и преемственности обычаев, жизни и привычек, а также непрерывного совместного труда сообществ, в которых индивидуум имеет меньшее значение, чем поддержание социального организма. Сначала это было сохранение рода, племени, защита и служение деревенскому сообществу, передача традиций и фольклора, пока с завоеванием, расширением и консолидацией в нацию, развитием промышленности, религиозной веры и ритуалов не возникло желание облечь мифические и духовные идеи народа () в постоянную монументальную форму и цвет.

Собор представляет собой коллективное искусство, труд и мысли веков. Имена его строителей, каменщиков, резчиков, стекольщиков утрачены; головы и руки, которые выполняли эту работу, чьи изобретения и чувства, чья сама жизнь были воплощены в камне, дереве и стекле, не оставили после себя никаких других следов. Имя аббата или епископа может быть указано как планировавшего или собравшего деньги для этого хора или того притвора в разное время, но художники и ремесленники, которые выполняли эту работу, как правило, остаются неизвестными. Они работали в своем ремесле в гармонии с работниками родственных ремесел и как братья-члены своей гильдии, и вместо того, чтобы просто создавать личную репутацию, они действительно коллективно развивали характерный архитектурный стиль и декоративные типы своей эпохи.

Это одна из причин, по которой готический собор производит такое впечатление. Мы видим развитие органичного стиля, начинающегося, возможно, с круглой арки и массивной нормандской опоры, проходящего через переход к ланцетной арке раннего готического периода, к лепной арке и группе колонн с листьями на капителях, с ребристой сводчатой крышей, покрывающей длинный неф сетью повторяющихся конструктивных линий, соединяющихся над головой в резных боссах или расходящихся в веерообразные узоры эпохи Тюдоров. Или мы можем отметить постепенную эволюцию окна от круглого, глубоко посаженного бойника византийского и нормандского периода до длинной ланцетной панели из геометрического стекла; и затем увидеть, как постепенно свет, сначала разделенный на две части колонкой (), навел на мысль о скоплении множества источников света, как в больших западных или восточных окнах, разделяя их переплетами, разбивающимися на геометрический узор в остроконечных вершинах; и таким образом создавая красивую ажурную перегородку из камня, чтобы удержать цветное стекло и раскрыть его великолепие на фоне яркого света неба.

Можем ли мы назвать изобретателей этих изменений, создателей этих красот нашего конструктивного искусства? Не чувствуем ли мы, что по самой своей природе они не могли быть притязанием какого-либо отдельного ума или достичь совершенства за одну жизнь? Они являются естественным результатом свободного и жизненного состояния в искусстве, движимого единством веры и чувства, в котором люди работают вместе как братья в

единстве, каждый свободный в своей сфере, но никогда не изолированный и никогда не теряющий своего чувства связи с остальными.

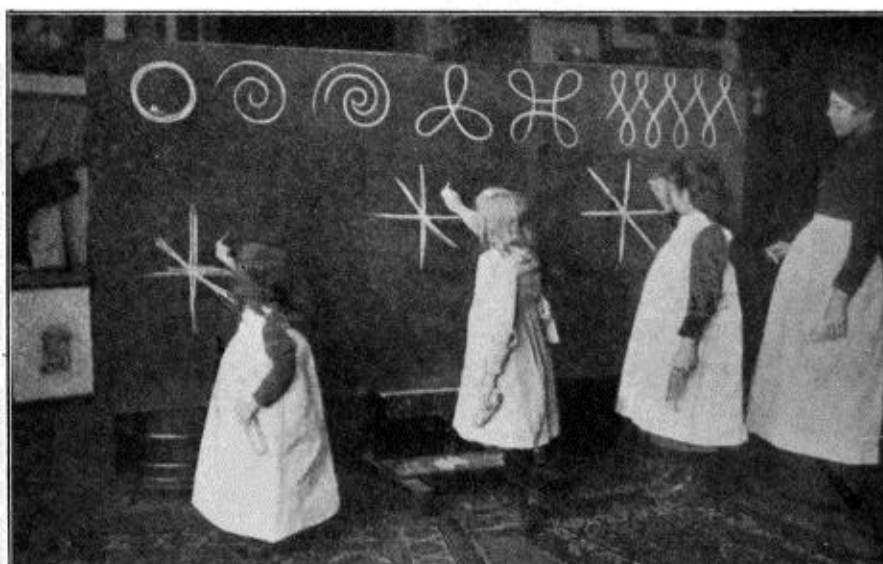
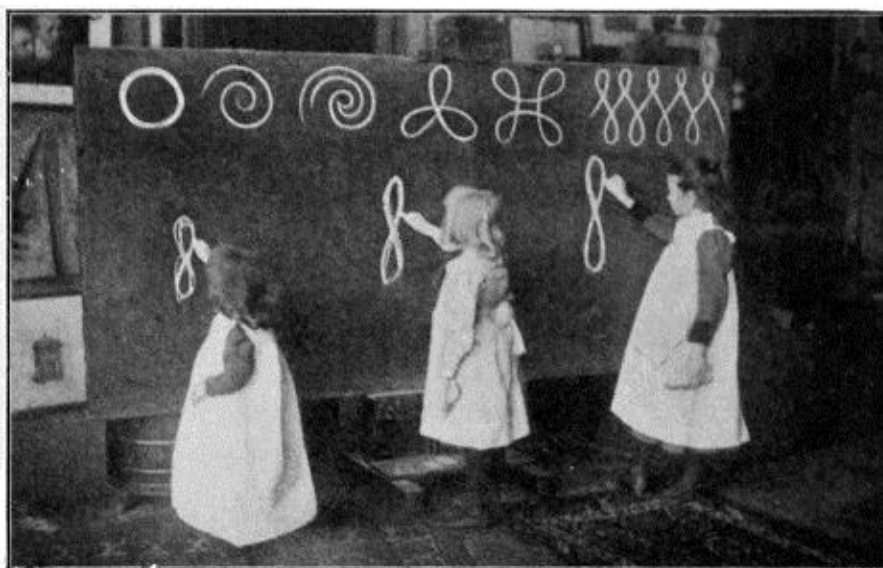
Таким образом, мы получаем гармоничный эффект великого оркестра, где, хотя и играют на самых разных инструментах, все они подчинены или скоординированы с музыкальной схемой и производят впечатление силы и сладости каденциями, которые то мягки, как шепот летнего ветра над полями пшеницы, то стремительны, как буря с яростью грохочущих волн на самых дальних берегах звука.

Эмоции, вызываемые такими формами коллективного искусства, полностью выводят ум из личной сферы; они действительно сродни чувствам, пробуждаемым в присутствии дикой природы. Нам кажется, что мы слышим голос самого Времени из пещер прошлого, песню жизни, подобную песне ребенка в лучах солнца, и полученообразное, трогательное шептание голосов птиц и зверей; тишину леса в полдень, преображение заката и тайну ночи.

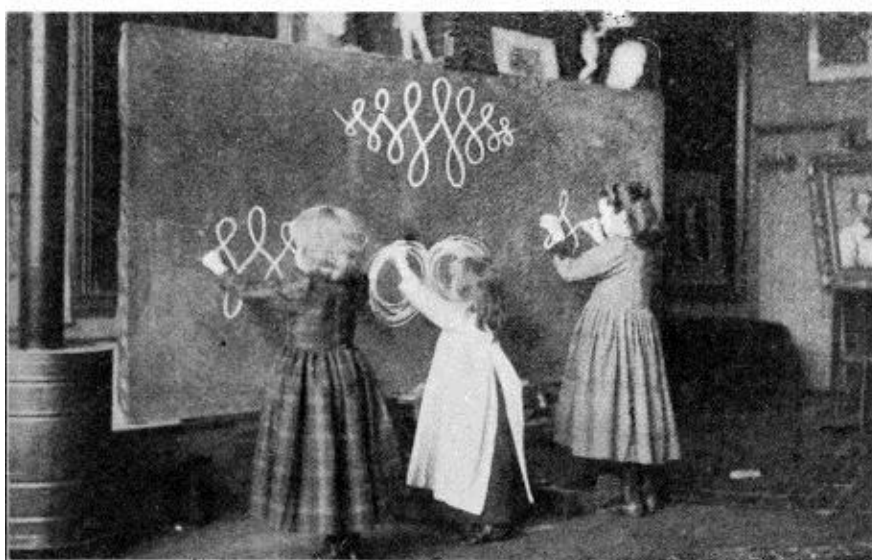
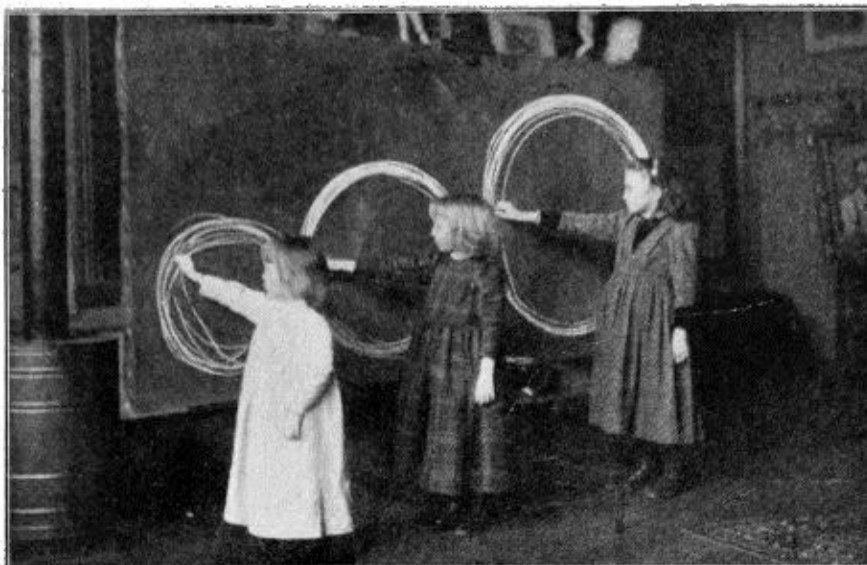
В примитивных орнаментах всех народов мы находим одни и те же или похожие типичные формы, которые постоянно повторяются, зародыши узоров, которые впоследствии были развиты, усложнены и усовершенствованы: шахматный узор, зигзаг, ажур, круг, спиральная волута, витая спираль — можем ли мы приписать их изобретение какому-либо отдельному уму или руке? Может ли механик сказать нам, кто изобрел колесо, рычаг, способ добывания огня, каноэ, весло, лопату, плуг, глиняный сосуд, топор, молоток, иглу или даже прядение и ткачество? Тем не менее, это изобретения, имеющие неоценимое значение для жизни человека, без которых она не могла бы существовать, а тем более строиться на них, как бы, обширная и сложная структура современных изобретений, науки и искусства.

Однако однажды найденная форма орнамента повторяется. Глаз привыкает к ней, наслаждается ею и ожидает ее повторного появления. Она укореняется благодаря привычке и часто ассоциируется с фундаментальными представлениями о жизни и самой вселенной. Так появляется традиционный орнамент, передаваемый из поколения в поколение, его происхождение и значение, возможно, утраченные — подобно изобразительному значению отдельных букв нашего алфавита, которые используют все, но для объяснения их истинного значения и первоначальной формы требуется специальное изучение и исследование.

Наряду с этой любовью к привычному, этим требованием ожидаемого, по-видимому, выросло другое чувство, любовь к переменам и разнообразию, столь же естественная и человеческая.



ЕСТЕСТВЕННОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В ПОВТОРЕНИИ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ФОРМ. ДЕТИ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ РИСУЮТ НА ДОСКЕ, ФИЛАДЕЛЬФИЯ.



ЕСТЕСТВЕННЫЕ ВАРИАЦИИ В ПОВТОРЕНИИ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ФОРМ. ДЕТИ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ РИСУЮТ НА ДОСКЕ, ФИЛАДЕЛЬФИЯ.

В орнаменте вариации могут сначала быть неосознанными и возникать из естественной склонности руки варьировать форму при ее повторении (как показывает наш собственный опыт), в то время как воспроизведение ее точной копии требует усилий. Эта склонность разных людей варьировать одну и ту же форму при ее повторении иллюстрируется маленькими американскими детьми, развивающими ловкость рук, рисуя на доске. Эта естественная вариация, имеющая богатый и приятный эффект, поощряется до тех пор, пока ее место не занимает сознательное и изученное изобретение и изобретательность отдельных художников в варьировании дизайнов.

Традиции в дизайне, без сомнения, в значительной степени можно отнести к влиянию мастерской или к тому, что мы сейчас называем техническими необходимостями, использованию определенных инструментов и материалов, придающих форму определенный характер, что можно увидеть даже в таком вопросе, как качество контура

(достаточно важным во всех видах дизайна), если сравнить различия между формой, нарисованной карандашом, пером, кистью или углем. В ходе практики естественным образом развивается определенная типичная техника, которая кажется подходящей для каждого метода, хотя в руках каждого человека эта техника, безусловно, будет немного отличаться. Конечно, сильная художественная личность может значительно изменить традиции в любом искусстве, хотя такая личность редко бывает полностью свободна от их влияния; и величайшие художники прошлого, как правило, опирались на них и стали тем, кем они являются, скорее благодаря существующей жизненной традиции, допускающей индивидуальные вариации.

Я думаю, что в значительной степени это было характерно для великих мастеров итальянского Возрождения, о некоторых из которых я говорил в предыдущей главе. Общий стандарт совершенства поддерживался их современниками (). Великий индивидуальный художник появляется и только постепенно выделяется своим личным выбором и подходом, вариациями в практике или методах, привнося к стволу, возможно, какой-то новый редкий цветок. Он поднимает планку выше, вносит новые элементы, влияет на традицию, и факел передается дальше.

Искусство Джотто не было бы тем, чем оно было, если бы не византийское влияние, под которым он обучался. Не теряя определенных прекрасных качеств достоинства и безмятежности более раннего искусства, он вдохнул в него новую жизнь и подготовил путь для большей свободы и натурализма своих последователей. Различные школы живописи тесно связаны между собой, и если бы эти связи были полными, мы, возможно, были бы более поражены сходствами, чем различиями.

Великая структура стиля возводится камень за камнем: труд поколений художников постепенно повышает стандарты совершенства. Время от времени появляется великий ум, который благодаря новой мысли или методу, свежим чувствам или точке зрения поднимает планку еще выше, и так в искусстве наступает новая эпоха.

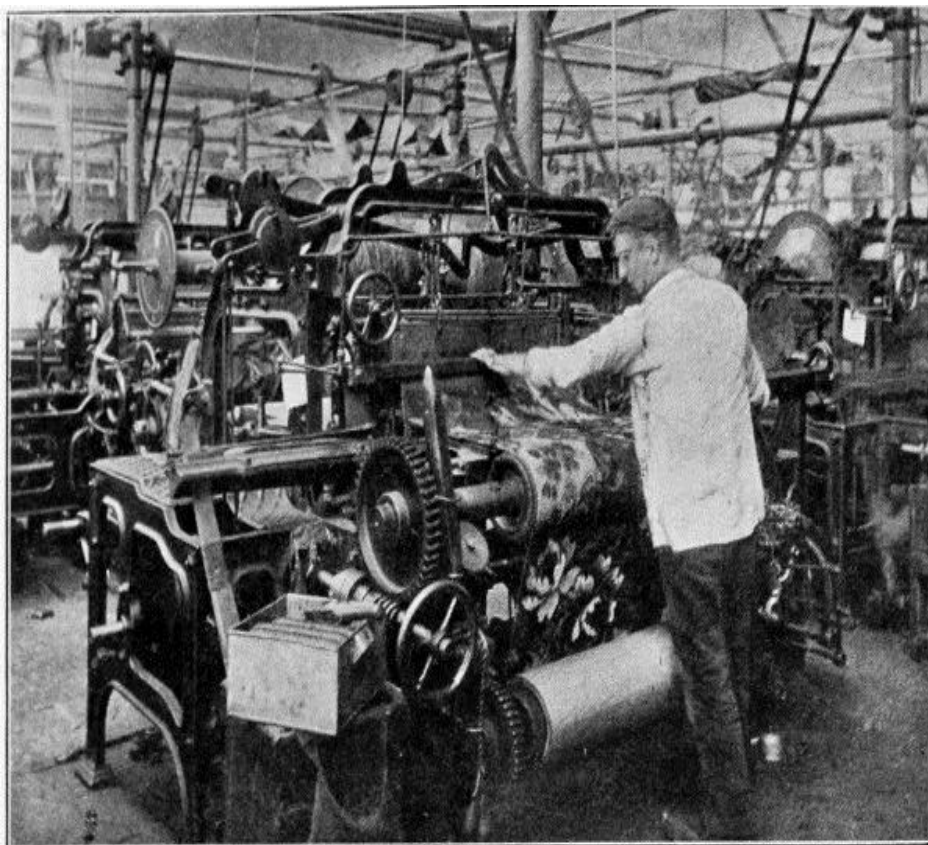
Время от времени происходят большие расколы, которые нарушают упорядоченное развитие и связь, подобно катаклизмам в природе — землетрясениям и поднятиям, которые нарушают непрерывность геологических пластов и перебрасывают их на разные уровни; но сильная социальная и коллективная тенденция человека всегда заключается в том, чтобы восстанавливать и реформировать, вновь объединять разрозненные фрагменты и формировать новые традиции как в жизни, так и в искусстве.

В эпоху, которая стала свидетелем развития организованной промышленной системы с чрезвычайным и мелким разделением труда в рамках фабричной системы, и которая теперь вступила в эпоху дальнейшей специализации труда с изобретением и использованием сложных машин, приводимых в движение паром и электричеством, в связи с чем труд становится не только специализированным, но и почти автоматическим, нам, пожалуй, не нужно напоминать о коллективном влиянии, поскольку для эффективного снабжения большого мирового рынка все продукты являются результатом коллективного человеческого труда.

Такая организация машинного производства, какую демонстрирует каждая эффективная фабрика, основанная на коллективном труде, хотя и не организованная для коллективной выгоды, а скорее расточительно соперничающая с другими фабриками за частную прибыль в жестокой и беспринципной войне коммерческой конкуренции, — такие организации вряд ли могут быть благоприятными для производства прекрасного и красивого искусства.

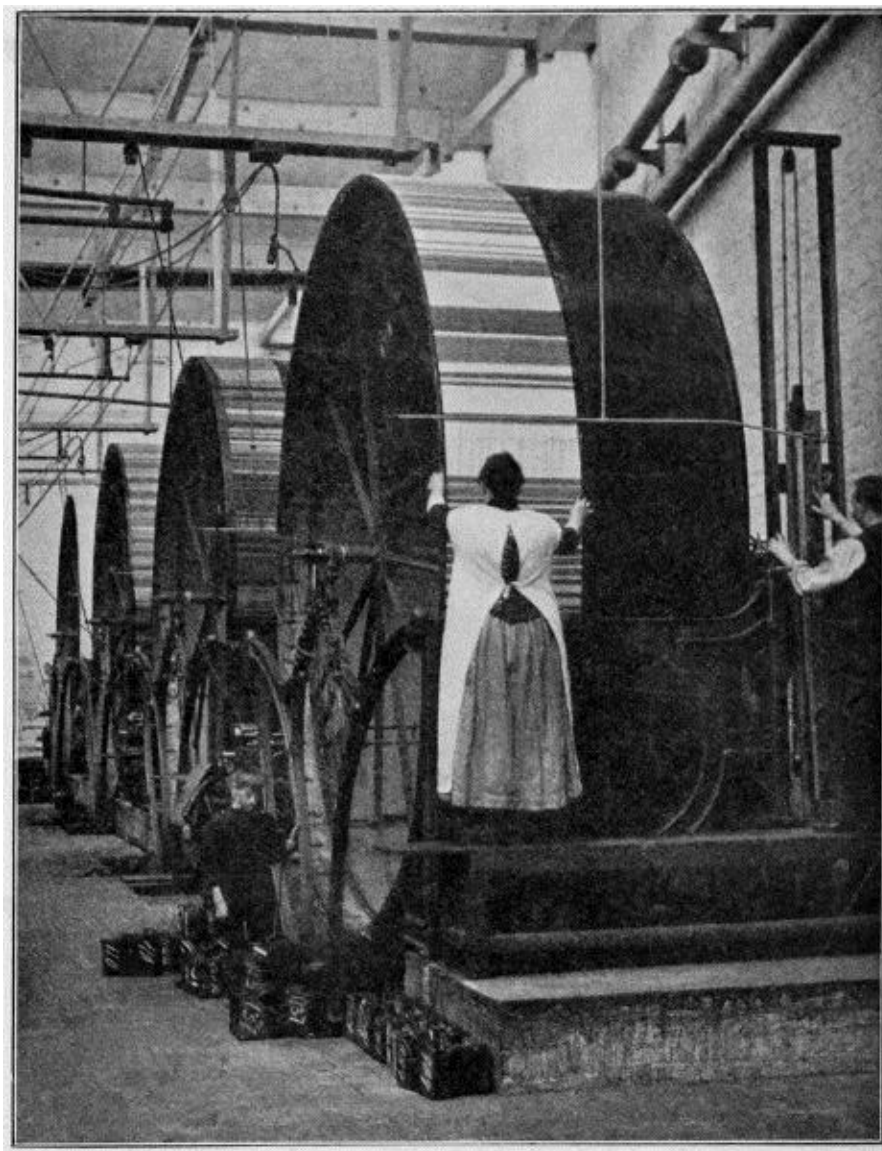
Искусство, чудо, изобретение, если они где-то и есть, то их следует искать скорее в средствах, чем в целях. Машины, которые производят наши товары, являются чудесами изобретательности, механической адаптации, экономии сил, но готовый продукт часто бывает весьма удручающим. Например, в типографиях можно увидеть замечательные машины для цветной печати, способные печатать семь и даже двенадцать цветов с валиков по очереди на проходящую ткань, часто получая в результате чрезвычайно скучные и банальные узоры на дешевом материале, которые выглядят гораздо интереснее в виде гравюры на полированном медном валике, чем на ткани.

Можно сказать, что решение проблемы лежит на нас — дизайнерах. Нам нужно только использовать наши изобретения для создания хороших и привлекательных дизайнов, адаптированных к процессу и материалу, а фабрика и машина сделают все остальное.



ТКАНИЕ КОВРОВ AXMINSTER.

Конечно, можно представить, что если цель состоит *исключительно* в том, чтобы создать что-то одновременно красивое и полезное, с помощью цепочки взаимосвязанных и интеллектуальных трудовых операций, с использованием самых изобретательных машин, находящихся в распоряжении дизайнеров, можно добиться потрясающих результатов; но вопрос в том, не устанем ли мы от даже самого хорошего дизайна, если будем видеть его в огромных количествах. Однако, в конце концов, именно в этом и заключается цель наших фабрик, наших усовершенствованных машин — производить в огромных количествах — не в первую очередь для удовлетворения мировых потребностей, а для того, чтобы продавать с прибылью. Искусство же заботится только о качестве — сделать все как можно лучше в своем роде, стремиться к разнообразию, красоте, уместности.



ТКАНИЕ ГОБЛЕНОВЫХ КОВРОВ.

Нам еще предстоит увидеть, может ли промышленное производство, организованное по современной системе, сравниться с старым ремесленником с его простыми методами, что касается художественных результатов.

Пока что индиец, наносящий узор на полоску муслина или хлопка с помощью ручной печати или окуная связанную ткань в краску, достигает более художественных результатов, чем все наши замечательные машины. Механическое совершенство — это одно, а художественное чувство — совсем другое, и чем больше народ стремится к первому, тем меньше он, вероятно, заботится о втором или понимает его.

Цепочка производства тоже может быть механически совершенной, как в наших лучших фабриках, где, можно сказать, она совершенна с точки зрения организации, но мы все еще можем быть далеки от более тонкой цепочки художественных ассоциаций, с помощью

которой создаются лучшие произведения. Сюда мы должны включить стимул внешней красоты и гармоничного окружения, а также индивидуальную свободу.

Такое состояние дел можно было найти в любой ремесленной гильдии и увидеть в полном рабочем порядке в любой мастерской средневековья.

Интерьер, изображенный Этьеном Делоном, знаменитым парижским ювелиром, еще в XVI веке в своей собственной мастерской и выгравированный им самим, показывает нам группу художников-ремесленников, работающих вместе со всеми инструментами и приспособлениями своего искусства вокруг них. Из трех сидящих за верстаком один занимается гравировкой или чеканкой, другой работает над часами, по-видимому, сверлит, а третий выполняет тонкую работу *по репуссе*. Молодой человек у печи, вероятно, занимается эмалированием, а мальчик у колеса, по-видимому, вытягивает проволоку. На стенах в образцовом порядке размещено большое количество различных инструментов — клещи, плоскогубцы, напильники, ножницы, молотки, пуансоны, небольшая наковальня, тигли и пара мехов для печи.



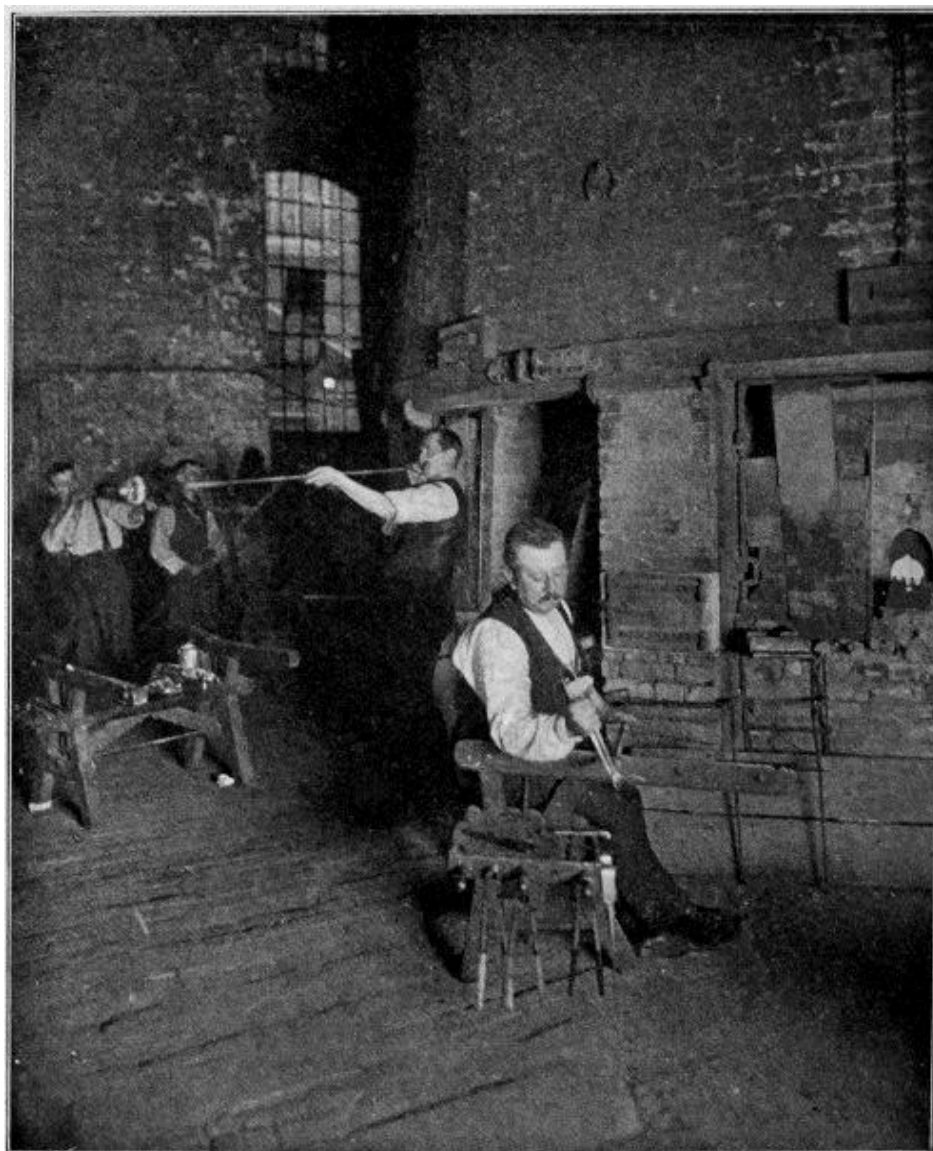
ИНТЕРЬЕР АТЕЛЬЕ ЭТЬЕНА ДЕЛАУНА, ПАРИЖ, 1576 ГОД.

Есть еще некоторые ремесла, которые работают по этой простой художественной кооперативной схеме и с средневековья претерпели лишь небольшие изменения в методах. По сути, можно сказать, что это все более тонкие виды художественного ремесла; и примечательно, что используемые инструменты остались прежними — например, молоток

и долото скульптора, палитра и кисти художника практически не изменились с незапамятных времен.

Те, кто видел, как выдувают стекло и формируют стеклянные сосуды, наверняка были поражены мастерством и быстротой, проявленными мастерами у горловины печи в очень тяжелых условиях, а также необходимостью эффективной помощи при определенных движениях, когда один человек вращает расплавленное стекло на стержне, а другой придает ему форму. У мастера-ремесленника обычно есть два помощника, но степень необходимости сотрудничества при формировании сосудов во многом зависит от их размера, так как мелкие изделия изготавливаются одним человеком.

Есть стекольные заводы, которые работают до сих пор, например, в Уайтфрайарсе, которые существуют с XVI века. Круг горловин печей, румяное сияние, падающее на лица и фигуры рабочих, создают поразительную картину. Благодаря мастерству, которое при первом взгляде может показаться волшебным, мастера изготавливают сосуды любой формы, постоянно возвращая изделие в огонь по мере продвижения работы. Хотя эта работа, казалось бы, поддается разнообразным изобретениям дизайнера, мастера могут воспроизвести эскиз, нарисованный мелом на черной панели сбоку от печи, в готовом виде с точными размерами.



СТЕКЛОВИДНОЕ ИСКУССТВО.

Искусство книгопечатания, которое в последнее время вызывает большой интерес и было возрождено как искусство г-ном Уильямом Моррисом в его типографии Kelmscott Press, является еще одним примером необходимости разумного и художественного сотрудничества.



ИНТЕРЬЕР ТИПОГРАФИИ В XVI ВЕКЕ (ИЗ ДЖОСТА АММАНА).

Для начала нужна бумага: для насыщенных и ярких оттисков шрифта или гравюр на дереве требуется хорошая прочная бумага ручной работы, похожая на бумагу для рисования. Она должна быть изготовлена из лучших льняных лоскутов, и каждый лист обрабатывается вручную с помощью деревянной рамы с проволоочной сеткой, которую окунают в целлюлозную массу и ловко встряхивают, чтобы она (целлюлозная масса) равномерно распределилась по проволоке и после высыхания образовала лист бумаги.

Затем необходимо позаботиться о литье шрифта. Необходимо разработать буквы хорошей формы, причем так, чтобы каждая буква была отдельной, но при этом могла образовывать слова без лишних пробелов, а также читаемые страницы с приятным шрифтом, хорошим как в целом, так и в отдельных буквах и словах. Поэтому литейщик и дизайнер должен быть человеком со вкусом и образованным, он должен обладать знаниями об алфавитах, ранней

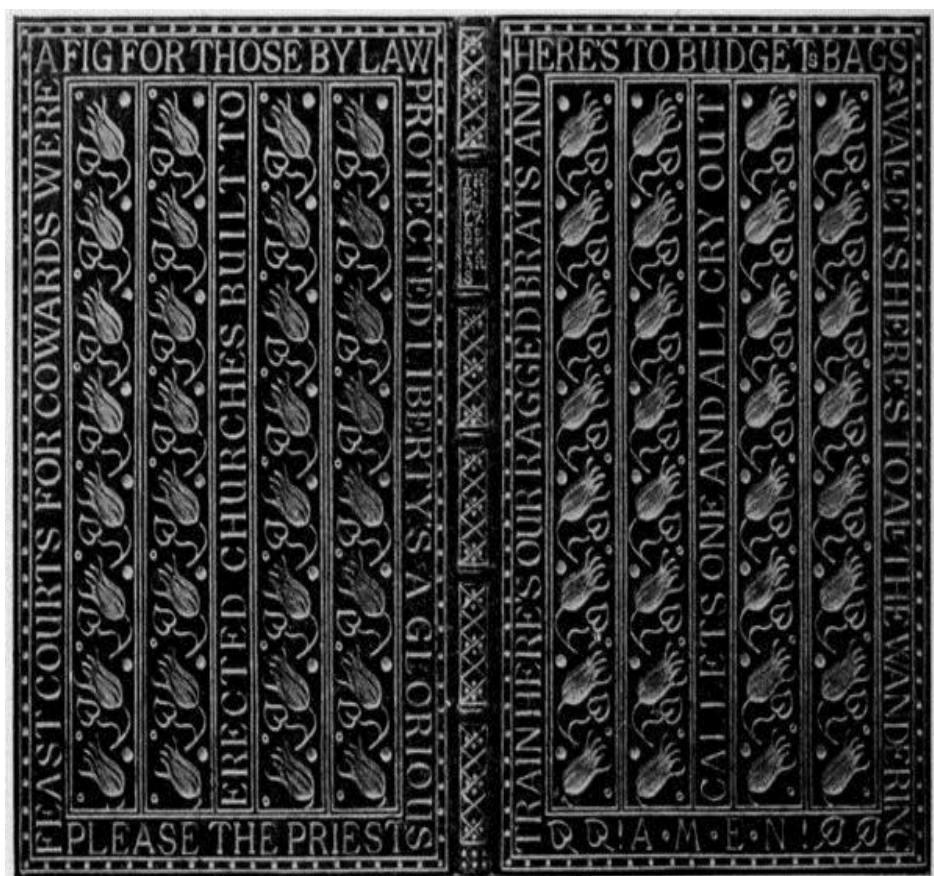
печати, исторических рукописях и каллиграфии, а также быть способным дизайнером, умеющим ценить тонкости линии, ценность кривой, баланс и массу, пропорции и соответствующий масштаб.

Г-н Моррис сфотографировал несколько типичных древних шрифтов в большом масштабе, чтобы легче сравнивать их дизайн и структуру, и основал свои собственные дизайны для шрифтов Kelmscott более или менее на них, придав им, будь то римские или готические, свой собственный отличительный характер. Это максимально приближенный к старым методам подход, при котором отдельные люди время от времени вносили небольшие изменения, при этом придерживаясь общего стиля и формы, так что коллективное традиционное влияние и историческая преемственность сохранялись с накопленными преимуществами индивидуальных изобретений.

О размещении типографской страницы на бумаге, рассматривая двойную страницу открытой книги как истинную единицу, я уже говорил ранее, и в наборе текста большую роль играет искусство, позволяющее распределить его так, чтобы не оставалось «рек» или пробелов — подобно тому, как дизайнер повторяющегося узора старается избежать появления некрасивых случайных линий. Здесь вступает в силу конструктивный принцип, который должен помочь печатнику сохранить приятный и гармоничный декоративный эффект на странице.

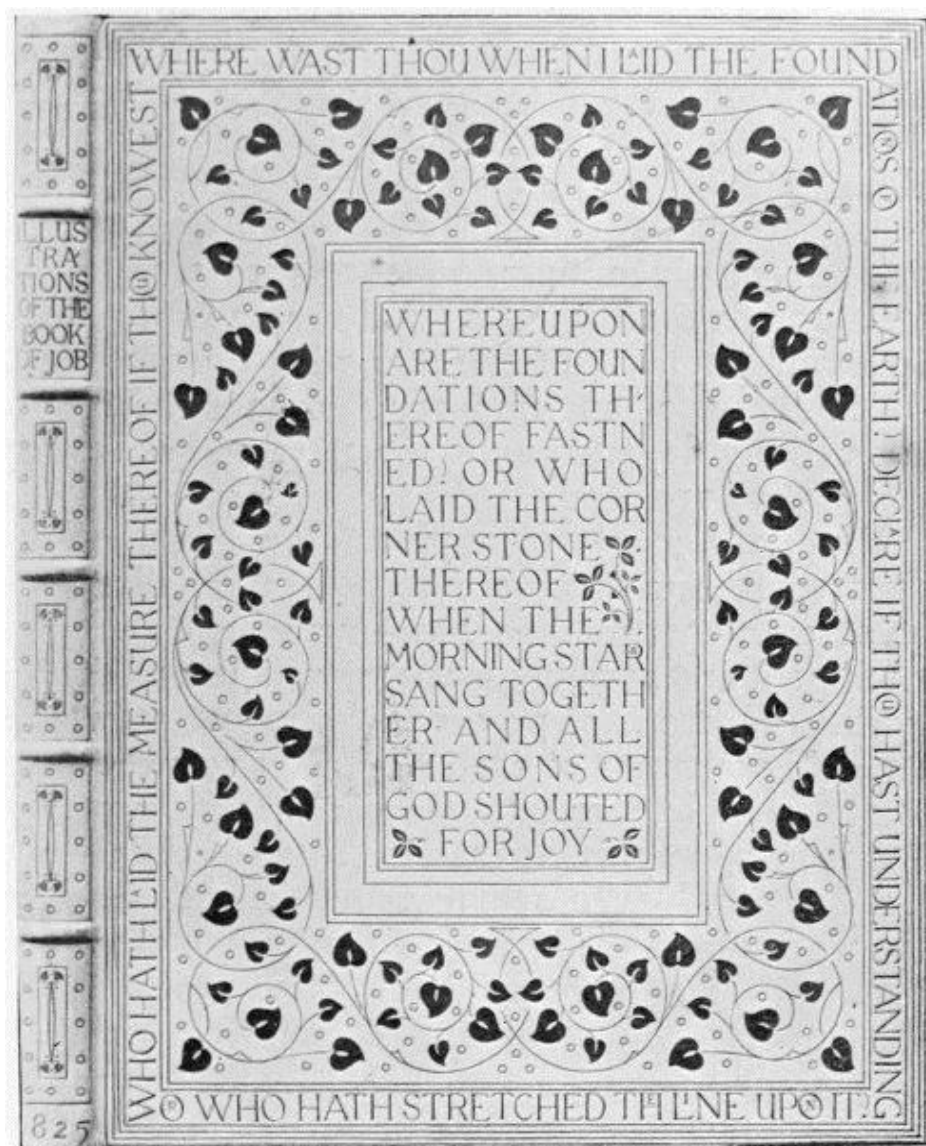
Дизайнер типографских орнаментов и книжных иллюстраций, если он хочет, чтобы его работа стала неотъемлемой и гармоничной частью книги, будучи свободным в своей сфере, обязан помнить об условиях, в которых его работа будет производиться и восприниматься; и, не рассматривая эти условия как ограничения, должен скорее рассматривать их как источники вдохновения при работе над своими проектами, делая свои начальные буквы, декоративные бордюры и заголовки естественными связующими звеньями, объединяющими формальный орнаментальный элемент типографской страницы с неформальной закрытой панелью фигурного дизайна, которая в своем обращении с линией или черно-белой массой может быть лишь продолжением тех же принципов, которые встречаются в любой отдельной букве типографской массы. Механическая причина этого, конечно, заключается в том, что это упрощает процесс печати, поскольку шрифт и гравюра подвергаются одинаковому давлению.

При наличии хорошей бумаги и чернил, хороших, хорошо вырезанных шрифтов и гравюрных орнаментов и иллюстраций, успех книги теперь зависит от конкретного печатника, поскольку некачественная печать, плохое качество оттисков, неполная прочность блоков, размытые оттиски могут испортить эффект даже самой лучшей работы. Требуются яркие, чистые оттиски, и для их получения необходимы большая тщательность и мастерство, а также время, чтобы листы хорошо высохли, прежде чем их скомпоновать в книгу.



КНИЖНАЯ ОБЛОЖКА С ЗОЛОТЫМ ТИСНЕНИЕМ. ДИЗАЙН Т. ДЖ. КОБДЕН-САНДЕРСОН.

Наконец, переплетчик берет на себя рассказ о коллективном мастерстве, необходимом для производства одной из самых красивых вещей — красивой книги.



КНИЖНАЯ ОБЛОЖКА С ЗОЛОТЫМ ТИСНЕНИЕМ. ДИЗАЙН Т. ДЖ. КОБДЕН-САНДЕРСОН.

Здесь, конечно, помимо аккуратного и тщательного мастерства, на предварительных, но наиболее необходимых этапах «пересылки», как рассказал нам г-н Кобден-Сандерсон, может потребоваться огромное количество искусства. Красивый переплет, действительно, может продемонстрировать некоторые из самых изысканных качеств декоративного искусства в расположении линий и узоров, в то же время являясь еще одним примером строгого ограничения метода, позволяющего свободно проявлять изобретательность и фантазию ().

Художник вынужден создавать свои линии и конструировать свои формы путем повторения оттисков определенных инструментов, причем самый изобретательный дизайнер проявляет себя в том, насколько он умеет использовать несколько простых форм в декоративных целях. Изучение представленных здесь дизайнов г-на Кобдена-Сандерсона показывает, что они состоят из очень небольшого количества элементов. Цветок, лист, стебель и прямые линии бордюров с надписями, которые также являются важным декоративным элементом. Все зависит от вкуса и мастерства, с которыми они используются.

На одном только примере цепочки взаимосвязанных трудовых операций, необходимых для производства книги, мы можем увидеть, насколько многое зависит от разумного и гармоничного сотрудничества в коллективной работе. Когда каждый процесс настолько важен, когда мастерство и вкус каждого работника настолько необходимы для конечного результата, трудно сказать, что один из них важнее другого — и уж точно не менее важен. Мы также видим, насколько взаимозависима работа каждого. Каждый камень в конструкции должен быть хорошо и правильно уложен, иначе невозможно добиться прогресса и удовлетворительного завершения. Искусство во всех его многообразных проявлениях всегда учит нас этому. Ошибка или неудача на одном этапе может разрушить всю работу.

Является ли фундамент менее важным, чем стена; является ли стена менее важной, чем окно; является ли крыша менее важной для дома, чем резьба на его крыльце или покраска его интерьера?

Если мы осознаем тесные и необходимые связи, которые объединяют всех работников, которые необходимы для производства полезных или красивых вещей, или и тех, и других, разве не следует нам стремиться сделать это объединение более тесным и полным, чем оно есть, и таким образом передать факел добрых традиций в дизайне и мастерстве, как бы далеко мы ни смотрели в будущее, стремясь расширить наши горизонты и гармонизировать человеческую жизнь, освободить ее от зловещих сил и ложных идеалов, которые сейчас угнетают и обманывают ее? И если мы принимаем истину, что искусство — это единство, и что единица может стать массой, разве не должны мы стремиться, каждый в своей сфере, какой бы ни была наша основная работа, делать ее достойно и хорошо? Помня, что лучше хорошо сделать маленькое дело, чем плохо сделать большое, и что именно дух, в котором выполняется наша работа, а не место, которое она случайно занимает, или класс, к которому она может принадлежать, или вознаграждение, которое она может получить по обычной оценке, делает ее великой или малой.



СНОСКИ

[1](#) Хотя такая классификация может быть не совсем удовлетворительной с точки зрения конструктивного и исторического архитектора, она вполне подходит для настоящей цели в том, что касается влияния этих основных типов на определение формы и характера, а также на управление пространством и линиями декора, как поверхностного, так и скульптурного, который сопровождает их в древних, классических и средневековых работах, которые я и хочу проследить.

[2](#) Поскольку я возвращаюсь к теме дизайна стекла в главе IV, иллюстрации приведены там.

[3](#) Из статьи Джорджа Симонда «Литье в бронзе». «English Illustrated Magazine», 1885.

[4](#) Из статьи Джорджа Симонда «Литье в бронзе». «English Illustrated Magazine», 1885.

[5](#) Я привожу несколько репродукций фотографий прекрасных фрагментов из Сент-Шапель, которые сейчас находятся в Южном Кенсингтонском музее, как типы раннего стекла, и из Винчестерского колледжа — как типы позднего, а также две карикатуры Форда Мадокса Брауна как примеры хорошего современного дизайна, демонстрирующие лидерство.

[6](#) Уинстон в своей известной работе о росписи по стеклу, очень хорошем и подробном описании как характерных исторических периодов, так и методов и материалов росписи по стеклу, говорит: «В XVIII веке стекло расписывали эмалями, во многом так же, как холст масляными красками, то есть небольшими пятнами, а тени создавались не только с помощью эмали коричневого цвета, но и с помощью более глубоких оттенков различных локальных цветов. Таким образом, тени почти незаметно смешивались со светом (), и практически ни одна часть стекла не оставалась совершенно свободной от цвета или следов кисти».

[7](#) См. «Acropole de Suse», Hachette et Cie., 79, Boulevard St. Germaine, Paris.

[8](#) По какой-то необъяснимой причине эти львы были удалены, и лондонцы лишились, пожалуй, своего лучшего монументального произведения.

[9](#) Профессор Фишбах действительно прослеживает связь целого ряда образцов с влиянием поклонения огню и его символизмом.

[10](#) «Асгард и боги» — д-р ВАГНЕР.

[11](#) Оригинальные плиты находятся в Берлинском музее, но отливки некоторых из них можно увидеть в Южном Кенсингтоне.

[12](#) «Ранние итальянские художники». — Миссис Джеймсон.

Примечание переписчика:

Несоответствия в правописании и дефисах сохранены в соответствии с оригиналом.

На странице 1 перед «I.» добавлено «ГЛАВА», чтобы соответствовать остальным заголовкам глав.

В СПИСКЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ запись: «Кронштейн, XVII век, церковь Деннингтон, Саффолк» изменена на «Кронштейн, XIV век, церковь Деннингтон, Саффолк».

В СПИСКЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ запись: «Мотив потолка, обои, разработанные Уолтером Крейном 124» удалена, 124 добавлена в СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ запись: «Обои для потолка. Разработаны Уолтером Крейном 125, 126».

В ПИСКА В СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ: «Собор в Осер, скульптура XIV века, 272» изменена на «Собор в Осер, скульптура XIII века. 272».

В Списке иллюстраций запись «Собор в Амьене, скульптура XIII века, 273» изменена на «Собор в Амьене, скульптура XIV века. 273».